

Sovietcamera.SU
Советские фотоаппараты
СОВЕТСКОЕ
ФОТО
6
1957



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

Год издания семнадцатый

6
ИЮНЬ
1957

115/12
10 57,5
15
10

ЮБИЛЕЙНАЯ ВЫСТАВКА

d = 113 м/м 70

d = 85 м/м 35

d = 89 м/м 42

Во всех уголках необъятной Советской страны идет деятельная подготовка к знаменательной в истории человечества дате — к 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Каждый коллектив, большой и малый, каждый отдельный труженик, преисполненный чувством великой гордости за свою замечательную Родину, стремится достойно отметить 40-летие Советской власти. На фабриках и заводах, в рудниках и шахтах, на многочисленных стройках, в совхозах, МТС и колхозах с огромным энтузиазмом развертывается предоктябрьское социалистическое соревнование. Новые трудовые успехи — лучший подарок к славному юбилею!

Творческий подъем царит и среди работников всех видов искусства. Их подарком к 40-летию Великого Октября явятся новые произведения литературы и искусства, произведения, в которых найдут яркое отображение величие нашей Родины, всемирно-исторические успехи советского народа, достигнутые под мудрым руководством Коммунистической партии.

Горячий отклик среди мастеров советской фотографии и фотолюбителей нашел призыв коллектива корреспондентов Фотохроники ТАСС создать Всесоюзную и республиканские выставки художественной фотографии, посвященные 40-летию Октябрьской революции. «Мы располагаем сотнями тысяч фотодокументов, — говорится в обращении. — Они ярко показывают, какими мы были и какими стали, что имели прежде и что имеем теперь. Они дают возможность показать наш рост и тем самым открыть гигантскую панораму нашего будущего».

Министерство культуры СССР поддержало инициативу фотокорреспондентов. В принятом решении министрам культуры союзных республик поручено организовать в августе — сентябре с. г. в столицах союзных республик республиканские художественные фотовыставки, посвященные

40-летию Октябрьской революции, и на базе лучших работ республиканских фотовыставок открыть в Москве с 1 ноября с. г. Всесоюзную художественную фотовыставку в честь 40-й годовщины Великого Октября.

Советским фотоработникам — мастерам и любителям — есть что показать на выставках. С первых дней пролетарской революции фоторепортеры и фотолюбители шаг за шагом создают фотолетопись первой в мире страны, твердо вставшей на путь строительства коммунистического общества. С развитием советского фотоаппаратуростроения быстро растет число фотоработников. В настоящее время в советской печати работают тысячи фотокорреспондентов, а армия фотолюбителей насчитывает миллионы человек. И без преувеличения можно сказать, что нет такой стороны в жизни нашего общества, куда бы ни проникал человек с фотоаппаратом. Фотография прочно вошла в быт советских людей, стала одним из самых распространенных методов отображения нашей действительности.

Однако успехи, достигнутые за 40 лет в фотографии, не означают, что при организации Всесоюзной и республиканских фотовыставок не встретится никаких трудностей. Вреднее всего было бы положиться на самотек. От выставочных комитетов союзных республик и от комитета по созданию Всесоюзной юбилейной выставки художественной фотографии потребуется большая организаторская работа. Чем большее количество мастеров и фотолюбителей представит свои работы на выставки и чем раньше это будет сделано, тем больше гарантии в том, что для показа народу можно будет отобрать действительно лучшие по содержанию и по художественному исполнению произведения фотографического искусства.

Но дело не только в количестве. Усилия выставочных комитетов, как и усилия самих участников выставок, должны быть направлены на то, чтобы в работах, отвечающих самым высоким требованиям художественной фотографии, была всесторонне отражена жизнь Советской страны, героическая борьба советских людей за индустриализацию, за подъем сельского хозяйства, за социалистическую культуру, великая, цементирующая все наши успехи дружба советских народов. И особенно важно представить на выставках работы, в которых ярко, без прикрас, без лакировки, жизненно правдиво показывался бы советский человек — созидатель, его самоотверженный труд, его умение и готовность преодолевать казалось бы самые неодолимые преграды, его твердая поступь, которой он идет к своему светлому будущему — коммунистическому обществу.

Всесоюзная и республиканские художественные фотовыставки, посвященные 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции, покажут народу его исторические достижения. Вместе с тем эти выставки дадут новый толчок к развитию в нашей стране художественной фотографии, к ее подъему на новую ступень.

Для подготовки и проведения Всесоюзной выставки художественной фотографии, посвященной 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции, Министерство культуры СССР утвердило Выставочный комитет.

В состав комитета вошли: Н. Н. Данилов (председатель), Н. В. Кузовкин и А. К. Лебедев (заместители председателя), Д. Н. Бальтерманц, П. И. Бычков, В. И. Ванеев, З. З. Виноградов, А. А. Вольгемут, Г. М. Вайль, А. И. Гусев, Л. П. Дыко, Б. В. Игнатович, В. В. Ковригин, Б. П. Кудояров, Н. А. Науменков, В. М. Песков, Н. М. Петров, Г. Г. Петрусов, А. В. Устинов, И. Д. Шагин, А. С. Шайхет, В. Р. Шаровский, В. Д. Шаховской и А. П. Штеренберг.



О ПЕРВОМ ФОТОРЕПОРТАЖЕ

Н. ПЕТРОВ

Фото автора

Вот уже свыше трех десятилетий я непрерывно работаю фотокорреспондентом «Известий». Очевидцем каких только событий не пришлось мне быть!

Каждодневная напряженная работа фотокорреспондента центральной газеты сталкивает его с важнейшими общественно-политическими событиями, с неповторимо интересными фактами жизни, с замечательными людьми нашего времени. Фотокорреспондент газеты ведет достоверную изобразительную запись, пополняет подлинными документами историю страны. И сейчас, накануне сорокалетия Великого Октября, мы, фотокорреспонденты старшего поколения, с чувством глубокого удовлетворения оглядываемся на пройденный путь: наш репортаж тридцатилетней давности живет!

Пусть порой снимки технически были несовершенны, не безупречны по композиции, но в них заключены драгоценные черты далеких лет. Мы показывали становление социалистического строя.

* *
*

... 1924 год. Не без волнения переступил я порог редакции «Известий», где тогда работал опытный фотокорреспондент Константин Кузнецов, занятый на самых ответственных съемках. Я же был, можно сказать, начинающий. Понятно, с каким беспокойством я направился выполнять первое, как будто бы и несложное поручение: сфотографировать в Доме крестьянина делегатов, приехавших в столицу на совещание. Снимать-то предстояло для большой газеты! Каково же было мое горькое удивление, когда на другой день я развернул газету: портреты, правда, были опубликованы, но в виде... перерисовок пером. Тоновые клише печатались тогда только в приложении к газете — в журнале «Красная нива». Я стал его сотрудником, одновременно оставаясь фотокорреспондентом «Известий».

Со своей клап-камерой «Неттель», заряженной пластинками размером 9×12 *см*, я впервые для себя появляюсь в цехах крупных промышленных предприятий, например на заводе «Красный пролетарий». Это были первые сделанные мною производственные снимки.

В день 1 Мая мне доверили съемку по районам столицы. Парад на Красной площади снимал К. Кузнецов. Мои снимки заняли целый разворот «Красной нивы». Это окрылило меня. Позднее, когда К. Кузнецов ушел из редакции, я, уже накопивший некоторый опыт, принялся за ответственные съемки.

Одной из таких была съемка М. В. Фрунзе и К. Е. Ворошилова в Октябрьском лагере. Они тогда присутствовали там на выпуске красных командиров. Строг и прост по содержанию этот почти обыкновенный снимок, но он дорог



1924 г. М. В. Фрунзе и К. Е. Ворошилов на выпуске красных командиров

тем, что показывает, как готовились, росли и мужали военные кадры из рабочих и крестьян, как крепла и мужала Красная Армия, ставшая могучей и непобедимой!

Тяжело переживала страна смерть М. В. Фрунзе. Я запечатлел на снимке его похороны. Съемка с верхней точки позволила воспроизвести широким планом многолюдные проводы народного полководца в последний путь...

После смерти М. В. Фрунзе Вооруженные Силы республики возглавил К. Е. Ворошилов. В 1925 году мне довелось фотографировать октябрьский праздник на Красной площади.

Хорошо запомнился эпизод: встреча на Красной площади лицом к лицу с К. Е. Ворошиловым. Встреча произошла у храма Василия Блаженного. Здесь стояли школьники. В этот момент я сфотографировал его. И вот вы видите на снимке идущего на зрителя стройного, собранного К. Е. Ворошилова в скромной форменной одежде. На его лице светлая, мягкая улыбка — он, видимо, еще находится под впечатлением виденного, он удовлетворен смотром войск молодого Советского государства.

* * *

... 1 августа 1924 года. Вечер. Отправляюсь на улицу Большая Дмитровка (ныне Пушкинская), где помещалось здание Московского комитета РКП. Здесь уже собрались делегации рабочих московских предприятий: предстояло перенесение в Мавзолей Ленина драгоценной реликвии — знамени Парижской Коммуны 1871 года. Его прислали в дар французские коммунары.

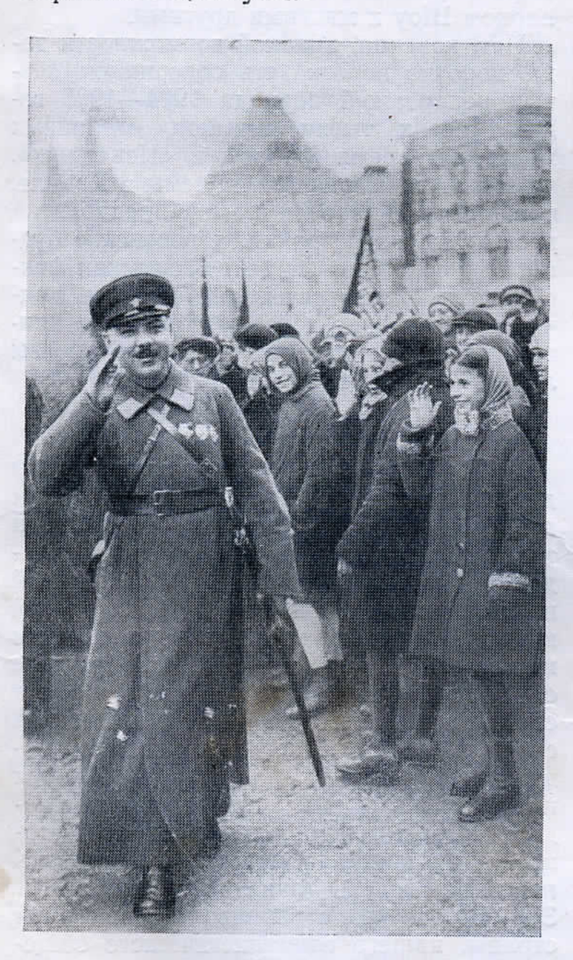
Торжественная церемония началась. Во главе с руководителями московской партийной организации делегации двинулись на Красную площадь. Под величествен-

ные и медленные звуки оркестра славное знамя бессмертной Парижской Коммуны вносят в Мавзолей.

Со своим фотоаппаратом я находился на ступеньках Мавзолея и запечатлел момент, когда делегация во главе со знаменосцем подходила к Мавзолею, а вся площадь в благоговейном молчании наблюдала за церемонией. Затем началось массовое посещение Мавзолея.

На другой день «Правда» писала:

«До позднего вечера рабочие ряды проходили перед многогранным стеклянным гробом, и опять перед глазами был все тот же Ильич, Ленин, зажавший правую руку в кулак, вот-вот готовый встать, потрясти ею и воскликнуть: «Помни уроки Парижской Коммуны!»



1925 г. К. Е. Ворошилов на Красной площади

Держишь в руках невзрачный на вид негатив, а какое волнение испытываешь! Памятное событие...

* * *

... Много раз приходилось мне фотографировать Михаила Ивановича Калинина — Всесоюзного старосту, как его с душевной любовью называл народ. И сколько раз мне ни приходилось бы встречаться с Михаилом Ивановичем, он всегда был одним и тем же — сердечно простым, доброжелательным, внимательным.

Снимки М. И. Калинина на трибуне съездов, на приемах и при вручении правительственных наград в Кремле широко публиковались и многим известны. Но у меня сохранились нигде не публиковавшиеся снимки. И каждый такой негатив восстанавливает обстановку, в которой происходила съемка, напоминает о том, какое уважительное отношение Михаила Ивановича к нашей работе мы, фотокорреспонденты, всегда чувствовали.

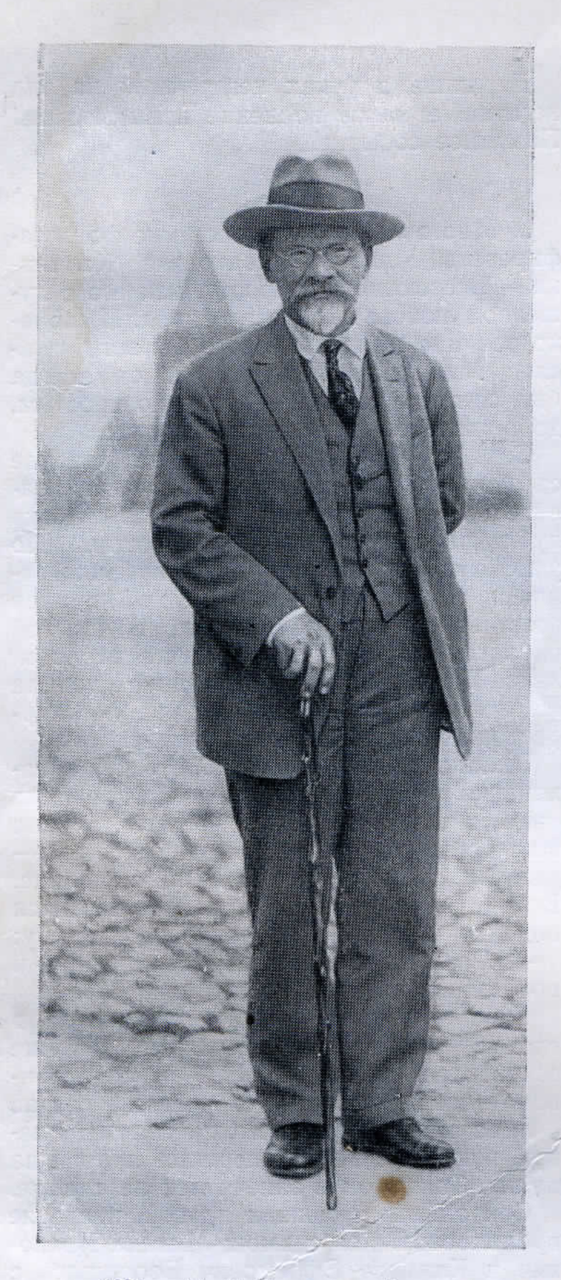
Однажды (это было в 1930 году) я находился в Кремле. Направляюсь после съемки к выходу. Вижу — идет Михаил Иванович, как всегда, скромно одетый — в сером костюме, в серой мягкой шляпе. В руке сучковатая трость. Я отважился подойти к нему, поздоровался и прошу:

— Разрешите, Михаил Иванович?— и показываю на свой фотоаппарат.

Едва уловимая улыбка мелькнула в глазах Михаила Ивановича. Он сразу же согласился, встал перед фотообъективом — такой простой, спокойный, согнав с лица мгновенную улыбку, заложив левую руку за спину и опершись правой на палку. Таким он и запечатлен на снимке.

Сохранился у меня и другой, нигде не публиковавшийся снимок: Михаил Иванович и Климент Ефремович Ворошилов с членами ВЦИК'а в одном из залов Кремля. Тридцать лет отделяет нас от этого снимка. В образах людей, во внешнем их виде сохранены черты минувшего.

Бывало, узнаешь о предстоящем выступлении М. И. Калинина и уж не упустишь случая сфотографировать. А с какими трудностями приходилось встречаться при съемках, показывает, например, снимок, сделанный на Октябрьском поле



1930 г. М. И. Калинин в Кремле

(бывшая Ходынка) в День Конституции в 1924 году (в те годы этот праздник отмечался 6 июля). После выступления Михаил Иванович направился к автомобилю. Москвичи тесным кольцом окружили его, тепло, радостно провожали главу Советского государства. Вот попробуйтека пробиться с фотоаппаратом сквозь эту людскую лавину, выхватить момент для съемки! Выручила репортерская хватка.

* *
*

В числе немногих фотокорреспондентов я в 1925 году выезжал на съемки в деревни Подмосковья. Мне удалось тогда запечатлеть отдельные сцены из жизни крестьян-единоличников, хлопотавших на своих обособленных клочках земли.

Так постепенно события вовлекали меня в политическую жизнь, звали на те участки, где происходили важнейшие события. А сколько было запечатленных фотообъективом встреч с замечательными деятелями культуры — с Алексеем Максимовичем Горьким, Владимиром Маяковским, Анри Барбюсом, Роменом Ролланом, Бернардом Шоу и многими другими.

Нет, конечно, никакой возможности даже коротко пересказать содержание первых репортажей периода 1924—1925 годов, многих тысяч снимков, сделанных мною за время работы в «Известиях». Съезды и конференции, приемы в Кремле, праздники и парады, жизнь предприятий и столицы, новостройки, деревенские будни, быт советских людей. В снимках фиксировались знаменательные события, подчас поворотные в истории страны, нескончаемый поток явлений, фактов, образы людей — творцов новой жизни.

* *
*

... Перебираешь стеклянные негативы двадцатых годов и досадуешь на себя: недостаточно бережно мы их хранили тогда. Складывали их грудой без прокладок в картонные коробки и даже порой не сохраняли необходимейших подписей к ним. Память не всегда выручает. Да и можно ли в таком ответственном деле обойтись без точных записей даты и места съемки и хотя бы коротенького изложения события, без перечисления фамилий людей, изображенных на снимке. Хочется предостеречь от такой небрежности молодых фоторепортеров, дружески посоветовать им тщательно и в порядке хранить негативы, делать точные подписи к ним. Это достоверные страницы истории нашей страны, нашего социалистического общества. Их надо сберечь.

ПОГОВОРИМ О ФОТОРЕПОРТАЖЕ

КАДРЫ НАДО ГОТОВИТЬ

А. ПУЗЫРЕВ

Наконец-то заговорили о фоторепортаже! Искренне обрадовался, когда увидел в журнале статьи Я. Гика, Е. Лубина, М. Озерского. На страницах «Советского фото» должен завязаться очень нужный, давно назревший разговор о работе фотокорреспондентов.

Произведения ведущих советских фотомастеров пользовались и пользуются на наших и зарубежных выставках неизменным успехом. Но, к сожалению, на страницах газет и журналов у нас мало еще полноценных образцов фотографического искусства, привлекающих своим жизнеутверждающим содержанием и мастерством.

В самом деле, почему в нашей печати так редко встречаются глубокие по смыслу снимки, художественно завершенные, в которых по-новому, по-своему, ярко и выразительно показывался бы советский человек?

Нельзя не согласиться с Я. Гиком, когда он пишет, что во многих редакциях равнодушно относятся к работе фоторепортеров. Это равнодушие сказывается во всем. И в том, что на них в редакции смотрят, как на технических исполнителей чужой воли; и в том, что эта категория журналистов, как правило, не привлекается к составлению очередного номера; и, наконец, в том, что на редакционных летучках их снимки, если и обсуждаются, то вскользь, мимоходом, поверхностно. Фоторепортеру никто не подскажет, никто не даст совет, как лучше, глубже раскрыть в снимке ту или иную тему. Это, естественно, сдерживает рост мастерства фотокорреспондентов, ведет к ошибкам.

Есть много причин, которые влияют на положение фоторепортеров в редакции. Одна из них и, пожалуй, главная, кроется в них самих. Фоторепортер — это журналист. Но как часто мы об этом забываем, перестаем работать творчески, инициативно, уподобляемся выездным фотографам, которым даже текстовку к своим снимкам не приходится делать!

Недавно мне довелось быть в редакции газеты «Вечерний Ленинград», где работают опытные фотокорреспонденты Г. Чертов и Г. Коновалов. Каждый из них в течение месяца дает в газету до 60—80 снимков. Но разве можно назвать нормальным то явление, что из этого количества лишь 5—8 сделано по инициативе самих фотокорреспондентов? Так, возможно, легче, проще работать. Однако не следует забывать, что нежелание взять на себя труд найти свою тему, разработать и решить ее по-своему как раз и мешает подняться фотографу до уровня задач, которые предъявляются к журналистам. Именно отсюда идут шаблон, однообразие, серость снимков и другие недостатки, на которые с полным основанием жалуются читатели.

Недавно Фотохроника ТАСС провела совещание представителей редакций центральных газет и работников Фотохроники. Работа фоторепортеров ТАСС была подвергнута серьезной критике. Еще нередко в редакции газет и журналов поступают из Фотохроники снимки низкого качества, в которых нет четкой композиции, в которых чувствуется неумение автора лаконичными средствами достигнуть выразительности.

Мало вероятно, чтобы фотокорреспондент умышленно стремился делать плохие снимки. Скорее всего это происходит от недостатка мастерства, от недостаточной профессиональной и политической подготовки фоторепортера. Между тем вопросами подготовки фотокорреспондентов никто не занимается. Правда, сейчас в Центральном Доме журналиста работает двухгодичный лекторий по фоторепортажу. Но повысить свою теоретическую подготовку и деловую квалификацию, занимаясь в Доме журналиста, могут лишь те, кто работает в столице.

Решает ли полностью задачу подготовки фоторепортерских кадров такой лекторий? Конечно, нет. Было бы целесообразно на базе лектория по фоторепортажу создать заочное обучение. Тогда смогли бы заниматься не только московские репортеры, но и работники областных и районных газет.

г. Ломоносов.

НАБОЛЕВШЕЕ

Г. РЕЙТАНОВСКИЙ

Не так давно в Алма-Ате собрались на совещание-семинар фотокорреспонденты Казахского телеграфного агентства (КазТАГ). В работе этого совещания участвовало также более двадцати сотрудничающих в КазТАГе фотокорреспондентов областных газет.

Участники совещания обсудили доклад об очередных задачах фоторепортеров республики, выслушали претензии редакций газет и журналов, осмотрели отчетную фотовыставку.

Выставка, как зеркало, отразила творческий труд корреспондентов. В перерывах между заседаниями они группами снова и снова переходили от одного стенда к другому, придирчиво разбирали достоинства и недостатки снимков, жарко спорили о фоторепортаже...

Десятки фотографий запечатлели большие успехи, достигнутые трудящимися Казахстана в освоении целинных земель, в развитии промышленности, в культурном строительстве республики.

Центральный раздел выставки составляли снимки И. Будневича и Н. Степанова, запечатлевшие пребывание в Казахстане Председателя Президиума Верховного Совета СССР К. Е. Ворошилова. Вот момент вручения республике ордена Ленина. А вот пионеры тесной гурьбой окружили Климента Ефремовича. Рядом фотографии, показывающие его среди колхозников, среди ученых в геологиче-



Г. МАКАРОВ

Перед вылетом





Е. ХАЛДЕЙ

Шторм

Р. ДИАМЕНТ

Первенец



Л. КОРОВИН

Ленинград осенний

ском музее. Каждый снимок свидетельствует об огромной любви народа к родной Коммунистической партии, к Советскому правительству.

Были на выставке и другие настоящие репортажные снимки. Но рядом с ними со стен смотрели на нас скучные, серенькие, шаблонные, статичные фотографии людей, застывших в деревянных позах. Эти снимки не вызывали ничего другого, кроме чувства досады. Они свидетельствовали о том, что среди фотокорреспондентов Фотохроники КазТАГа и областных газет далеко еще не изжита приверженность к «постановочной» фотографии. Медленно, очень медленно внедряется в практику метод репортажной фотосъемки.

Почему это происходит?

Выступивший на совещании фотокорреспондент Ф. Сальников, отвечая на этот волнующий всех вопрос, сказал:

— Иногда мы снимаем один и тот же «постановочный» сюжет до тех пор, пока не получится «естественный» кадр. Этот «способ» съемки мы не сами придумали, а скопировали его у приезжавших к нам фоторепортеров.

Прав т. Сальников — областные фотокорреспонденты порой некритически перенимают методы съемки у фоторепортеров центральных газет и журналов. Но только ли в этом причина многих творческих неудач? Не объясняются ли эти неудачи еще и тем, что редакторы и ответственные секретари местных газет снизили требовательность к фотокорреспондентам?

Участники совещания говорили, что редакции не прививают им вкуса к репортажной съемке. Н. Степанов из «Казахстанской правды» рассказал о таком случае:

— Как-то раз дали мне задание немедленно отправиться в пригородный колхоз и в тот же день к вечеру сдать в редакцию снимок о выдаче денег на трудодни. А как быть, если в этот день колхозники не получали авансов? На этот вопрос последовало «разъяснение»: снимок нужен редакции в очередной номер!

В некоторых редакциях, действительно, к фоторепортажу относятся невзыскательно. На это указывал, в частности, Д. Карачун из «Актюбинской правды».

СНИМКИ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ



Москва. Камера «Супер-Иконта» 4,5×6, объектив «Тессар» 1 : 3,5, диафрагма 8, выдержка 1/250 сек. Пленка «Изопанхром» 65 ед. ГОСТа

Фото В. Кутырева

— У нас в редакции, — заявил он, — снимок сплошь и рядом рассматривают как дежурное «пятно», которое служит для «оживления» газетной полосы. Но некоторые фотоснимки на страницах газеты получаются неясными темными квадратами. Что на них изображено, трудно иной раз понять. Под этой «мазней» стыдно видеть свою фамилию. У нас был случай, когда один из передовиков производства отказался вторично фотографиро-

ваться, так как однажды его лицо грубо исказили на газетном снимке.

По общему мнению участников совещания, главная причина невысокого качества фотоснимков заключается в низком профессиональном уровне фотокорреспондентов областных газет. Учиться работать им негде. Все они — самоучки.

— Прежде чем стать фотокорреспондентом газеты,— сказал М. Ктитарев из г. Джамбула,— я прошел тернистый путь внештатного работника. Подготовкой фотокорреспондентов у нас никто не занимается. Даже после того, как я стал штатным фотокорреспондентом, я был предоставлен самому себе.

Тов. Корецкая из «Алма-Атинской правды» выразила мысли многих:

— Я оканчиваю университет,— сказала она.— Уже сейчас даю снимки в газету. Хочу посвятить свою жизнь фоторепортерской работе. Но скажите, где, как, у кого я могу учиться мастерству?

Этот вопрос — самый животрепещущий для фотокорреспондентов Казахстана.

СНИМКИ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ



На этюде. Камера «Москва-4», диафрагма 5,6, выдержка 1/100 сек., пленка «Изопанхром» 90 ед. ГОСТа

Фото И. Чиркова

И только ли для них? Ведь школ и курсов по фоторепортажу и фотографии нет не только в Алма-Ате, но и в Москве. До Великой Отечественной войны существовали заочные курсы по фотографии при Фотохронике ТАСС, но и они давно закрыты.

Справедливые упреки были высказаны на совещании в адрес издательства «Искусство», которое медлит с выпуском литературы о фоторепортаже.

Фотокорреспонденты казахстанских газет поднимали на совещании и другие важные вопросы. Особенно много говорилось о необходимости быстрее снабдить корреспондентов новейшей отечественной аппаратурой, удобными и добротными фотопринадлежностями.

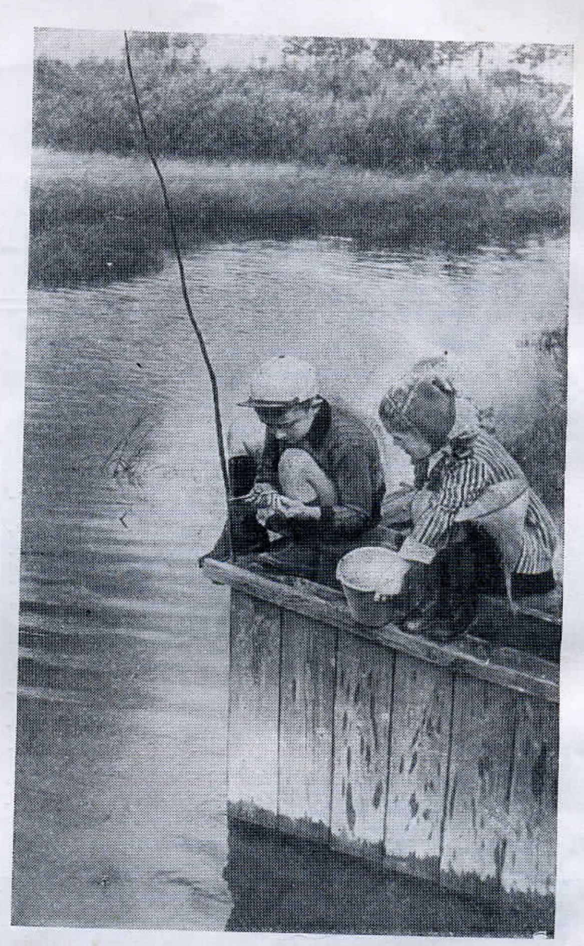
Фотокорреспонденты указывали на то, что в ряде областных газет не созданы нормальные условия для работы. В связи с этим участники совещания пригласили для беседы начальника Главиздата Министерства культуры Казахской ССР т. Тойганбаева. Однако за пять дней, в течение которых происходило совещание, т. Тойганбаев не нашел времени для того, чтобы встретиться с фотокорреспондентами, проявив тем самым чиновничье равнодушие к их нуждам. Только после совещания фотокорреспонденты газет встретились с т. Тойганбаевым. Они сами пришли к начальнику Главиздата.

Фотокорреспонденты рассказали ему о том, что некоторые редакции, руководствуясь инструкцией Главиздата Министерства культуры Казахской ССР, установили для фоторепортеров заниженную оплату труда. Фотокорреспондент семипалатинской газеты «Семей правдасы» А. Рылеев сообщил, например, что ретушер, работающий по 2—3 часа в день, получает ежемесячно 1500—2000 рублей, а фотокорреспондент в лучшем случае имеет вдвое меньший заработок.

В беседе с начальником Главиздата Казахстана фотокорреспонденты говорили и о том, что некоторые редакции областных газет не снабжают штатных работников фотоаппаратурой, пленкой, химикалиями, бумагой. Все это корреспонденты приобретают на собственные деньги. Кроме того, в отдельных редакциях фотокорреспонденты получают 12-дневный отпуск, хотя им положено иметь 24-дневный.

Были у фотокорреспондентов и другие претензии. Совещание со всей решительностью потребовало от Главиздата республики всерьез и конкретно заняться улучшением условий труда фотокорреспондентов областных газет.

СНИМКИ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ



С удочкой. Камера «Зоркий», объектив «Индустар-22», диафрагма 8, выдержка $^{1}/_{100}$ сек., пленка «Изопанхром» 65 ед. ГОСТа

Фото Г. Зыкова

НЕ ИСКАЖАТЬ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ!

П. КАРПЕНКО

Фото автора

Прочитав ряд статей, опубликованных в журнале «Советское фото», мне захотелось поделиться с редакцией некоторыми своими мыслями. Я полностью согласен со статьями Е. Лубина «Фотолюбитель приходит в газету» и Я. Гика «Фоторепортер — это журналист». Я противник искажения некоторыми нашими фотокорреспондентами жизни. Именно поэтому, как мне кажется, снимки, публикуемые в газетах и журналах, нередко скучны, однообразны и не отражают действительность.

Вот пример.

Весной 1952 года в наш район приезжал фотокорреспондент журнала «Огонек» тов. Савин. Ему нужно было сфотографировать, как в колхозах Горного Алтая колхозники празднуют «День пастуха». Мы выехали с ним в один из национальных колхозов.

В то время я еще не занимался фотографией, хотя и проявлял большой интерес к этому искусству. Я думал, что т. Савин действительно будет снимать интересные и содержательные моменты кол-



Директор Шебалинского оленесовхоза В. С. Галкин вручает подарок передовой доярке Ф. В. Проходцевой. Камера «ФЭД», объектив «Индустар-22», диафрагма 8, выдержка $^{1}/_{100}$ сек., пленка «Изохром» 45 ед. ГОСТа

хозного праздника. Однако дело приняло совершенно другой оборот. Первоначально был тщательно разработан план съемки. Люди, которые должны были сниматься, проходили длительную «репетицию». Затем были устроены «пробные» съемки, а потом уже начались съемки «настоящие». Таким образом, мы целый день «мучили» людей. Со стороны можно было подумать, что перед нами — не фотокорреспондент, а кинооператор, снимающий какой-то сложный художественный фильм.

В результате многие снимки, сделанные тов. Савиным, получились надуманными и неестественными. Приходится сожалеть, что еще до сих пор такие снимки часто появляются в наших газетах и журналах.

Несколько слов о своей фотолюбительской работе. Правда, мне не всегда удается снимать, так как я не фотокорреспондент, а работник государственного аппарата — секретарь райисполкома. Но я глубоко убежден, что, если у человека есть призвание к фотографии, он всегда и везде может и должен фотографировать все интересное, все новое, что есть в нашей жизни, но фотографировать правдиво, без прикрас, не прибегая к инсценировкам, которые искажают действительность, «лакируют» ее. Это и должно быть главным в творческой работе фотокорреспондента. А ведь куда проще: прийти в колхоз, где идет, допустим, подработка зерна, расставить людей, одному дать в руки метлу, другому—лопату, третьему—ведро, во время «работы» одного из них заставить улыбнуться, щелкнуть в это самое время затвором — и снимок готов.

Я в своей работе избегаю этого. Я стараюсь быть незаметным для тех, кого хочу снять. Стараюсь уловить непроизвольную, свободную позу — сфотографировать того или иного человека в таком виде, в каком он бывает в действительности.

Работаю я фотоаппаратом «ФЭД» с просветленным объективом «Индустар-22». Посылаю вам свой снимок. Может быть, редакция сочтет возможным его опубликовать. На снимке снят момент вручения ценных подарков передовикам на районном «Празднике песни»; директор Шебалинского оленесовхоза В. С. Галкин вручает в подарок радиоприемник передовой доярке оленесовхоза Ф. В. Проходцевой.

Село Шебалино,
Горно-Алтайской автономной области

СНИМКИ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ



Невский после грозы. Ленинград. Камера «Киев», объектив «Юпитер-12», диафрагма 5,6, выдержка 1/250 сек., пленка «Изопанхром», 65 ед. ГОСТа

Фото Л. Бергольцева

ФОТОРЕПОРТАЖ — В УЧЕБНУЮ ПРОГРАММУ

Л. ЛИХАНОВ,
студент Уральского
государственного
университета

В редакциях газет и журналов работает многотысячный отряд людей, объединенных большим требовательным именем — журналист. В их числе — фоторепортеры. Безусловно, было бы нелепостью утверждать, что газете не нужны фотожурналисты. Специалисты-фотографы выполняют неоценимо важную роль, и без них газета обойтись не может.

Однако снимок в газете не может быть монополией одного-двух фоторепортеров. Отлично снимать должен каждый сотрудник редакции, непосредственно принимающий участие в создании газеты. Но нередко бывает так: нужно выполнить срочное задание, и, вместо того чтобы послать одного сотрудника, который выполнит сразу два дела — напишет отчет и сделает снимки,— редакция вынуждена направить двоих — литсотрудника и фоторепортера.

Если бы литературные сотрудники газеты владели необходимым навыком съемки, конечно, фоторепортаж значительно бы ожил, стало бы меньше трафаретных клише на газетных полосах. Кроме того, это подхлестнуло бы фотокорреспондентов, которые отошли бы от стандарта, пошли по пути поисков в газетной съемке. Но, к сожалению, такая практика не находит должной поддержки. Фотоснимки в газете бывают монополией нескольких фоторепортеров, иногда даже препятствующих инициативе остальных сотрудников редакции. Для таких репортеров каждый снимок литературного сотрудника или внештатного корреспондента — отнятая часть заработка.

Мы знаем немало примеров, когда журналисты дают интересные снимки и отлично пишут. Хорошая текстовка, сопровождающая снимок, делает фотографию более убедительной. Хорошие снимки, сопровождающие очерк, корреспонденцию, даже фельетон, также усиливают впечатление от текстового материала. От этого фоторепортаж только выигрывает. И опять-таки журналистов, в равной степени владеющих фотоаппаратом и пером, в общем очень мало. «Текст — не мое дело»,— говорят фоторепортеры. «Фотография — не мое дело»,— говорят литсотрудники.

В редакциях областных, республиканских газет работает сейчас много выпускников отделений и факультетов журналистики государственных университетов. Должен ли выпускник факультета журналистики владеть мастерством фоторепортажа? Безусловно! Но владеет ли он им? В подавляющем большинстве — нет.

Почему же?

Ответ на это можно получить, если поинтересоваться, какое внимание уделяется фоторепортажу на факультетах и отделениях журналистики. На отделении журналистики Уральского государственного университета имени А. М. Горького до недавнего времени курс фоторепортажа не читался вообще. В прошлом учебном году на первом курсе ввели этот новый предмет. Обрадованные студенты ожида-

ли многого, но их надежды не оправдались. Курс фоторепортажа состоит из двух частей и рассчитан... всего на два семестра. В первом полугодии студентам читают теоретическую часть, во втором — практические занятия. Преподает фоторепортаж человек, не имеющий специального образования, опыта работы в газете. О специфике газетной и журнальной съемки, о технике искусственного освещения, о цветной съемке и о многом другом в лекциях не было и речи.

Во втором семестре у первокурсников начались практические занятия. По учебной программе им отводится всего... 2 часа в неделю! На занятиях студенты предоставлены сами себе. Как снимать для газеты? На этот вопрос квалифицированного ответа им никто не дает. Вот они и копируют газетные снимки.

Короче говоря, студенты, прослушав лекции и пройдя «практический» курс фоторепортажа, абсолютно бессильны сделать хороший газетный снимок. Они не могут найти верное композиционное и световое решение снимка и, что греха таить, не знают даже, в каких случаях какими проявителями следует обрабатывать пленку.

В конце курса каждый студент должен сдать зачетную работу: на листок бумаги наклеиваются: один образец архитектурной съемки размером 13×18, один пейзаж такого же формата и два портретных снимка, отпечатанных в размере 9×12. Таким образом, студентов не учат делать даже больших увеличений. Зачетная система при оценке этих работ, безусловно, уменьшает ответственность студентов за результаты практической фотосъемки: ведь зачет поставят и за очень посредственные снимки.

Годовой курс практики фотосъемки не может приучить студентов даже к элементарным требованиям газетного фоторепортажа. Этот курс на отделениях и факультетах журналистики должен быть одним из ведущих, и нужно сделать так, чтобы будущие газетчики изучали его глубоко и всесторонне на протяжении двух-трех лет учебы.

Надо, чтобы университетские лаборатории были оснащены хорошей аппаратурой и в достаточном количестве. Как можно овладеть мастерством фоторепортажа, если на 250 студентов отделения журналистики в нашем университете имеется всего пять фотоаппаратов!

После завершения курса следует устраивать экзамены, а не зачеты, и принимать их со всей строгостью, какая предъявляется к ведущим дисциплинам. К руководству предметом фоторепортажа надо привлечь журналистов-фоторепортеров, практиков, которых в университетских городах всегда бывает достаточно.

Вопросы по фоторепортажу следует ввести в экзаменационные билеты на выпускных государственных экзаменах. Этого, к сожалению, не делается ни в одном университете.

Студенты отделения журналистики проходят учебную практику на втором и четвертом курсах, производственную — после третьего и четвертого курсов. В программах практики указано на обязательное выполнение чуть ли не всех газетных жанров — от информации до очерка. А вот фоторепортаж почему-то забыт.

Почему-то в нашем, да и в других университетах, кафедры печати не предлагают студентам писать дипломные и курсовые работы по практике фоторепортажа, по отдельным его жанрам.

На факультетах и отделениях журналистики готовят литературных сотрудников. Но, чтобы газета была живее, интереснее, не только фоторепортеры, но и литсотрудники должны уметь снимать, и не ремесленнически, а мастерски.

И не плохая ли фоторепортерская подготовка приводит к тому, что многие сотрудники газеты — секретари, заведующие отделами, люди, не имеющие определенных знаний, вкуса, — отбирают в номер шаблонные, маловыразительные, стандартные снимки, боясь свежей композиции, нового ракурса, оригинального светового исполнения фотографии.

г. Свердловск.

От редакции

Редакция журнала «Советское фото» считает вопрос, поднятый А. Лихановым, заслуживающим внимания Министерства высшего образования СССР.

ТВОРЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

РЕПОРТАЖ — НАСТОЯЩЕЕ и БУДУЩЕЕ ФОТОГРАФИИ

Л. ДЫКО

Фотография — сравнительно молодая область творчества, об изобретении фотографии мир узнал всего сто с небольшим лет тому назад, в 1839 году. Фотографическая техника в ту пору, естественно, была крайне несовершенна. Тяжелая, неудобная в обращении фотоаппаратура, крайне низкая светочувствительность негативных материалов, способы обработки и прочее привязывали фотографию к специальным ателье со стеклянными стенами и крышами. Здесь желающие сниматься усаживались в кресло с держателем головы, обеспечивающим полную неподвижность человека на десятки минут, в течение которых и длилась выдержка.

Эти обстоятельства в известной мере определяли и методы работы фотографа: весь объект съемки от начала до конца *организовывался в пространстве,* перед объективом съемочного аппарата. Специально усаживался человек, позднее в кадр стали вводиться рисованные фоны, предметы обстановки, реквизит. Другого пути построения фотографической картины не было, поскольку ничего нельзя было снять по ходу действия, поскольку не могло быть и речи о съемке человека в действии и движении. Отметим, что в эту пору фотография существовала в основном как фотография портретная. Другие области ее применения лишь намечались.

Фотографическая техника быстро совершенствовалась, а соответственно расширялись возможности и сфера применения фотографического способа изображения. Рождаются классические композиции фотографа-художника А. О. Карелина, появляются вошедшие в историю фотографии и до сих пор изумляющие нас своей правдивостью, глубиной и художественностью жанровые снимки С. А. Лобовикова. Однако и в этих видах фотографии сохраняется старый метод построения снимка: и А. О. Карелин, и С. А. Лобовиков, и другие русские фотографы-художники все еще работают **методом постановки**, хотя фотография все шире выходит из ателье на природу. По-прежнему каждому предмету и каждой фигуре, участвующим в общей композиции, находится соответствующее место в предметном пространстве с таким расчетом, что в результате этой работы на матовом стекле фотоаппарата возникает завершенная в художественном отношении картина.

Следовательно, в этот период композиционное решение снимка понимается и выполняется главным образом как композиция фигур, групп и предметов на



Б. КУДОЯРОВ. Скачки



Г. ЗЕЛЬМА.

Сталинград

съемочной площадке, перед фотоаппаратом, в поле зрения его объектива.

Это объясняется тем, что состояние техники давало возможность развиваться, во-первых, портретной фотографии, где подобный метод работы не только допустим, но и вполне закономерен, и, во-вторых, жанровой фотографии, куда этот метод перешел от группового портрета.

Но вот появляются первые фотокорреспонденции М. П. Дмитриева, которого историки считают основоположником публицистического фоторепортажа в России. Нельзя сказать, чтобы это был тот фоторепортаж, каким мы его знаем сейчас. Это еще не были картины жизни, полные действия и движения, подмеченные острым глазом художника. Это еще не были отобранные и мгновенно запечатленные неповторимые моменты быстро протекающего события, яркие и эмоционально впечатляющие фотодокументы. И техника еще недостаточно совершенна, и традиции уже достаточно сильны, а потому первые фоторепортажные снимки — это часто статичные сюжеты, где действие и движение остановлено, а взгляды людей обращены к объективу фотоаппарата. Следовательно, и здесь в какой-то мере продолжает жить *метод постановки,* хотя он не только не свойствен фоторепортажу, но и принципиально в нем недопустим.

Он продолжает жить и тогда, когда породившие его причины — техническое несовершенство фотографии — постепенно устраняются. В отдельных случаях мы можем встретиться с ним еще и сейчас, когда фоторепортеры вооружены сверхчувствительными негативными материалами, светосильной просветленной оптикой, легкой и удобной в обращении фотоаппаратурой, электронно-импульсными лампами.

Почему же это происходит? Почему время от времени мы наталкиваемся в фоторепортаже на рецидивы метода постановки? Ответ ясен: на этом пути фотограф приобретает на первый взгляд заманчивую свободу в изобразительных — композиционных и световых — поисках и легко преодолевает, если можно так сказать, «сопротивление материала», над которым работает.

По изобразительному замыслу фотографа в кадре нужна фигура человека на первом плане — он помещает в соответствующую точку пространства одного из снимающихся. Кто-то в снимаемой группе перекрывается другими людьми — фоторепортер разводит их к краям кадра, освобождая нужное ему пространство. Действие происходит на неинтересном, по мнению фоторепортера, фоне — он останавливает действие, просит участников сцены несколько передвинуться, на фон более живописный. Соблазнительный по легкости метод работы! Вместо того чтобы терпеливо следить за событием, постоянно искать и брать на заметку, фиксировать при помощи фотографической техники острые и неповторимые моменты,— подгонять жизнь под свои изобразительные замыслы, искусственным образом создавать то, чего не мог найти в жизни! Да ведь это значит принести в жертву изобразительной форме существо дела! И, конечно, утратить всю специфику фотографии.

Может быть, и не стоило бы так подробно останавливаться на этих, казалось бы, само собой разумеющихся положениях, тем более что случаев использования постановочного метода в репортаже становится все меньше и меньше и встречаются они главным образом в практике недостаточно профессионально подготовленных фотографов-репортеров.

Но в пятом номере журнала «Советское фото» опубликована статья «О методах работы фотографа», в которой ее автор С. Иванов на основании отдельных и нетипичных для репортажа случаев «вмешательства фотографа в жизнь», опираясь на анализ нескольких совершенно неудачных и неинтересных репортажных снимков, делает самые широкие обобщения и вообще ставит под сомнение самую возможность получения репортажным методом завершенного, выразительного и впечатляющего снимка. Автор прямо заявляет, что «съемка жизни без вмешательства фотографа в большинстве случаев не дает вполне удовлетворительного результата».

Да так ли это в действительности? И здесь мы вплотную подходим к вопросу

о специфике фотографии, о ее основных и только ей одной свойственных чертах.

Главную специфическую особенность фотографии С. Иванов видит в существовании нескольких творческих приемов работы (хроникальная съемка, длительное наблюдение, постановка, монтаж). С этим нельзя согласиться. Применение различных творческих приемов работы — не особенность фотографии, а скорее открываемые ею возможности, причем возможности эти специфичны не только для фотографии, они имеются и в других видах творчества, где также существуют и зарисовки с натуры, и станковые произведения.

В чем же в таком случае заключается специфика фотографии? Думается, что главной особенностью фотографического способа изобразительности является то обстоятельство, что все видимое зрителем на снимке в момент спуска затвора фотоаппарата непременно находилось в поле зрения его объектива, *существовало в действительности.* Из этого совершенно ясного положения следует сделать очень важные выводы.

Во-первых, *становится очевидной документальная природа фотографии.* «Раз снято, значит было» — и зритель с глубоким интересом тянется к фотоиллюстрациям в газете и журнале, к фотовитринам и экспозициям фотографических выставок. Фотодокументы знакомят его с местами, в которых он никогда еще не бывал, с людьми, которых он никогда не видел, с событиями, участником которых он не являлся. Зритель должен безоговорочно верить этим документам, вот почему и недопустимы здесь какое бы то ни было «вмешательство фотографа в жизнь», «правка расположения фигур в пространстве» и пр., вот почему и неприменим здесь ни в малейшей степени метод постановки. Только отбор, умение найти, подметить и моментально зафиксировать предполагает *репортажный метод фотосъемки.*

Во-вторых, с подобными обстоятельствами творчества не встречается никакой другой способ изобразительности и, следовательно, *в репортажном методе фотография выступает во всей силе своих собственных возможностей,* здесь с ней не могут соперничать другие способы изобразительности, здесь она неподражаема и неповторима. *В этом направлении ее и следует использовать и развивать.*

Очень важно правильно раскрыть понятие «документальность». Оно вовсе не означает холодного копирования или бесстрастного протоколирования жизни. Мы говорим про хороший репортажный снимок: «Это документ огромной силы» — и тем самым указываем на его пафос, на то, что он не только фиксирует, но и поясняет явления жизни, вскрывая их подлинную сущность. Тем самым мы указываем на его живость, динамичность, четкость и выразительность, а часто и на эстетическую, художественную ценность фотокартины, созданной репортажным методом. Ибо документальность вовсе не противоречит художественности изображения, хотя они далеко не всегда совмещаются в одном снимке.

Известно, что специфика искусства касается не только изобразительной формы, но и прежде всего содержания. Иначе говоря, как бы блестяще ни был скомпонован снимок, как бы интересно ни было его световое решение, он не станет художественной картиной, если его содержание нехудожественно. Действительно, репортажный снимок, показывающий новую технику как таковую, отдельные звенья производственного процесса, экземпляры племенного скота, отправляемого на сельскохозяйственную выставку и пр., пусть даже отлично выполненный в изобразительном отношении, не может считаться произведением искусства, так как такое содержание не имеет в себе никаких эстетических начал. В этом содержании нет характеров, их отношений и переживаний, нет образов и необходимых обобщений, то есть обязательных признаков произведения искусства.

Но мы можем представить себе и назвать целый ряд фотографических снимков, содержание которых прямо и непосредственно связано с раскрытием человеческих характеров, которые рассказывают нам о людях, их отношениях и переживаниях. Эти снимки заставляют переживать зрителя то, что на них изображено, вызывают определенное настроение. И такой

сюжет дает полное основание для получения художественной картины при помощи фотографической техники. Разве подобные сюжеты не могут быть сняты репортажным методом? В принципе это безусловно возможно, поскольку репортаж — понятие, относящееся *к методу создания фотокартины* и не определяющее ни ее содержания, ни ее принадлежности или непринадлежности к эстетическому ряду.

Конечно, создавать законченные художественные картины репортажным методом нелегко, не в пример труднее, чем методом постановки. Поэтому художественные репортажные снимки и появляются значительно реже, чем, например, художественные фотопортреты — индивидуальные и групповые,— выполненные методом постановки в специальных ателье. Но, если такой снимок создан, он не имеет себе соперников в фотографии по силе воздействия на зрителя.

Еще один вопрос: как же достигает фотограф изобразительной законченности своего снимка, выполненного репортажным методом, методом выбора, при котором, конечно, исключается композиция объекта в пространстве, лежащая в основе изобразительного решения кадра при методе постановки?

На смену композиции сцены в предметном пространстве здесь приходит подлинно фотографический метод композиции кадра в рамке видоискателя или матового стекла фотоаппарата. Стройности и гармоничности размещения фигур и предметов на снимке, его завершенного светового и тонального решения фотограф добивается соответствующим использованием изобразительно-выразительных и технических средств фотографии: выбором точки съемки, ракурса, направления падения основного светового потока, раскладкой тональных масс, созданием определенного контраста светотени, применением светофильтров, объективов с различными фокусными расстояниями и т. д. Арсенал этих средств фотографа достаточно богат и разнообразен и дает все возможности реализовать любые изобразительные и художественные замыслы автора, не прибегая к использованию композиции фигур и предметов в пространстве, на съемочной площадке, перед объективом фотоаппарата.

В этой статье мы говорим главным образом о фоторепортаже и делаем это не случайно: фоторепортаж и репортажный метод работы есть подлинная фотография, главная линия ее развития и самая широкая область ее применения. Конечно, остаются и не теряют своего значения другие виды фотографических композиций: павильонный портрет, пейзаж, натюрморт и пр. Эти снимки не претендуют на прямую документальность, а потому и метод постановки здесь допустим, дает хорошие результаты и продолжает жить.

Но не эти виды фотографических работ являются существом и определяющими разделами фотографии. Они, конечно, могут быть созданы при помощи фотографической техники, но имеются также и в живописи, и в рисунке, и в гравюре, и в офорте. Поэтому, созданные фотографическим способом, они всегда в известной мере перекликаются с живописью, рисунком, а иногда и откровенно подражают им.

Если же говорить о фотографии как об особом способе изобразительности, своеобразном и неповторимом, то, конечно, с наибольшей силой она раскрывается именно в фоторепортаже и репортажном методе работы.

Здесь — настоящее и будущее фотографии. Метод постановки — ее прошлое.

ПРОДОЛЖАЕМ СПОР О ФОРМАТЕ КАМЕРЫ

Статья М. Озерского «Спор о формате камеры», опубликованная в первом номере журнала, вызвала много откликов. Некоторые из них помещаются ниже.

Редакция приглашает читателей продолжить спор. Ваши конкретные замечания и предложения, безусловно, будут полезными для конструкторов и специалистов, занятых разработкой новых, более совершенных моделей отечественных фотоаппаратов.

НЕ ФОРМАТ, А КАЧЕСТВО

Спор идет о камерах для фоторепортеров, но он не в меньшей степени касается и фотолюбителей.

Малоформатные камеры, бесспорно, обладают рядом достоинств. Однако эти достоинства в свое время так преувеличили, что многие фотолюбители безоговорочно уверовали в непогрешимость малоформатных камер. В числе таких энтузиастов узкой пленки, надо признаться, был и я. Перед войной мне удалось приобрести камеру «ФЭД». Началась война. Будучи командиром батареи, я снимал боевых друзей, результаты огня своей батареи, тяжелый ратный труд артиллеристов, горящую и разбитую технику противника и многое другое. Проявлял пленки в землянках в перерывах между боями. И вот результат — более сотни негативов, но все с таким крупным зерном, что речь может идти только о контактной печати. А что это за снимок — 24 × 36 *мм*? Не проявлять же нельзя было — товарищи просили. Позже, с 1943 года, я перешел на простейший среднеформатный аппарат 6 × 9 *см* со светосилой 1 : 7,5. И, хотя проявление производилось в тех же походных условиях и теми же проявителями, полученные негативы вполне были пригодны для увеличения.

Сейчас я работаю камерой «Москва-4». Формат 6 × 9 *см* вполне меня удовлетворяет. С негативов этих размеров легко получить очень четкие увеличения. В то же время неудавшийся, но ценный негатив можно исправить усилением, ослаблением, перекопировкой или в крайнем случае получить вполне удовлетворительный контактный отпечаток.

Несколько слов о камере «Москва-4». Она, по моему мнению, излишне громоздкая, но в целом хорошая. В новой модели поставлен более светосильный объектив, усовершенствованы дальномер и видоискатель. Хотелось бы, чтобы в конструкцию аппарата был введен механизм, который после установки в смотровом окошечке цифры 1, соответствующей первому кадру, в дальнейшем автоматически регулировал бы передвижение пленки на один кадр.

Переход с размера 6 × 9 на 6 × 6 *см* в камере «Москва» производится путем установки

перед плоскостью пленки кадрирующей рамки. Это очень неудобно. Желательно, чтобы размер кадра, независимо от наличия пленки в аппарате, менялся передвижением перед пленкой шторок, связанных с рычажком на корпусе аппарата. И, наконец, нужно сделать так, чтобы аппарат закрывался с надетым на оправу объектива светофильтром.

Вместе с тем желательно, чтобы промышленность выпустила усовершенствованный аппарат для съемки на широкую пленку (размеры кадра 6 × 6 и 4,5 × 6 *см*). Такой аппарат должен давать возможность перехода с одного размера на другой при заряженной пленке. Корпус его должен быть жестким (как у малоформатных камер). Желательно, чтобы объективы были сменными, чтобы у аппарата были все механизмы, имеющиеся у современных аппаратов: точный дальномер, видоискатель с поправкой на диоптрийное зрение, автоспуск, синхроконтакт, стереоскопическая насадка и т. п. Думается, что десятки тысяч фотолюбителей были бы благодарны промышленности за такой аппарат. При создании новой камеры целесообразно, по-видимому, учесть опыт фотопромышленности Германской Демократической Республики, давно уже выпускающей подобные аппараты.

А спор о том, какой формат камеры предпочесть, по-моему, не так уже существенен. При наличии хороших камер разного формата фоторепортер и фотолюбитель всегда выберут ту камеру, которая наиболее соответствует их склонностям, опыту и условиям работы. Важнее разговор о том, что́ нужно сделать, чтобы на вооружении советских фотографов состояли самые разнообразные мало- и крупноформатные аппараты — от простейших детских до сложных спортивных, туристских и специального назначения камер. И притом отличного качества!

В. Бойков,
полковник

Москва

В ЗАЩИТУ ШИРОКОПЛЕНОЧНОГО АППАРАТА

Прав ли т. Озерский, отстаивая малоформатные камеры для репортажных съемок?

По-моему, все дело в том, какие требования предъявляются к репортажному снимку. Если снимки предназначаются для газетных клише с растром до 32 линий, то, конечно, малоформатными камерами работать можно. Если же снимки предназначены для журналов, художественных и технических изданий или для выставок, а также для вкладок и альбомов, то двух мнений быть не может: аппараты 4,5 × 6 или 6 × 9 *см* дадут снимки более высокого качества.

Тов. Озерский пишет, что «получить технически хороший негатив малоформатной камерой значительно труднее» Это правильно, так как получить с узкой пленки позитив, технически равноценный отпечатку с широкой пленки, невозможно. В этом случае проработка деталей на широкой фотопленке будет значительно лучше.

Большинство камер размером 6 × 6 *см* по удобству, портативности нисколько не уступает малоформатным камерам. И непонятно, о каких именно «серьезных трудностях» говорит т. Озерский, ссылаясь на работу с крупноформатными аппаратами.

При квадратном кадре мы имеем существенные преимущества. Не надо поворачивать камеру в поисках вертикального или горизонтального расположения объекта (кадрирование производится при проекционной печати). Камеру можно свободно и сколько угодно раз перезаряжать при дневном свете (кассеты не нужны!). Что же касается скоростей, то применение импульсной лампы, связанной с центральным затвором, как известно, синхронизируется легче.

Не вызывает сомнений, что для получения высококачественных снимков средне- и крупноформатные аппараты более пригодны. Не случайно многие профессионалы отказались от съемок малоформатными камерами, в то время как обратного перехода почти не замечается.

В. Зворский

Ростов-на-Дону

ОБЗОР ПЕЧАТИ

ЗА ЧИСТОТУ ЖАНРА

А. ГОЛОВНЯ,
заслуженный деятель
искусств РСФСР

Советские читатели любят «Огонек». Журнал разнообразен по содержанию, богато иллюстрирован. На его страницах печатаются многокрасочные репродукции произведений живописи, рисунки к рассказам и, что нас в этом обзоре в первую очередь интересует, многочисленные фотографии, представленные во всех жанрах — от фотодокумента до «фотокартины». Несколько вкладок в каждом номере отводится цветным снимкам.

Журнал оперативен. На первых страницах он помещает фотохронику минувшей недели. Перед глазами читателя проходят снимки, показывающие сессии советского парламента, съезды, приемы, приезды иностранных делегаций, митинги дружбы, народные праздники. Эта и другая актуальная фотоинформация, в том числе иностранная, делают журнал политически злободневным.

Рядом с фотоинформацией (к ней примыкает и иллюстрируемый снимками постоянный отдел «Дневник «Огонька») в журнале плодотворно развиваются и другие жанры, новые формы применения фотографии как средства наглядной публицистики.

Ведущий фотографический жанр в «Огоньке» — очерк. Он во многом определяет лицо журнала. Именно в форме фотоочерка можно лучше всего показать самое яркое и характерное в повседневной жизни нашей Родины, образно рассказать о поступательном движении социалистического строительства, а самое главное — о советских людях, творцах нового общества. Языком фотоочерка, сделанного за границей, фотокорреспондент журнала или журналист-фотолюбитель повествует о трудовой жизни народов стран демократического лагеря, а также о действительности капиталистических стран.

Нам, например, запомнились снимки А. Скурихина к очерку Н. Чуракова «Вдоль Чуйского тракта». Они органично связаны с текстом, дают зримое представление о колхозе «XII лет Октября» — одном из передовых колхозов в Горном Алтае, о его тружениках — чабане Янгаре Бельчекове, охотнике Тохна Шлыкове и других (№ 4).

Такое же единство текста и фотографий мы встречаем в очерке Ю. Воробьева о советских китобоях. Текст здесь — не просто расширенная подпись к снимку, пояснение его содержания: нет, тут тема раскрывается в единстве средств фотографии и литературного текста. А благодаря умело найденным ракурсам и точно выбранным моментам съемок очерк получился динамичным и выразительным. Он правдиво воспроизводит самоотверженный труд китобоев. Такому достоверному фотоочерку веришь, он обогащает читателя (№ 2).

Хорошее впечатление оставляет очерк «На земле древней Эллады», написанный Е. Поповкиным и проиллюстрированный снимками А. Новикова. Фотографии наглядно знакомят нас с некоторыми сторонами жизни современной Греции, с ее природой, бытом города и села. В цветных фотографиях «На берегу Коринфского залива», «В горах Аттики» и других прекрасно передан своеобразный колорит пейзажа. Снимки смотрятся, запоминаются, в них ощущается знойный день, чарующий цвет моря (№ 3, № 5).

Огоньковцы умеют показывать не только большие события общественной жизни. Они умеют наблюдать быт, воспроизводя характерные сценки повседневной жизни советских людей. Так, в том же пятом номере журнала Юл. Семенов и фотокорреспондент Е. Умнов создали живой и интересный фотолитературный очерк о харьковском рынке, раскрыв тему колхозного изобилия.

Мы назвали очерк «фотолитературным». Нам кажется, этот термин достаточно точно передает мысль, что в подобных очерках авторы объединяют, как бы синтезируют литературные и фотографические средства для наиболее выразительной передачи содержания. К фотолитературным очеркам можно причислить и очерк З. Юрьева «Город на льду» (фотокорреспонденты А. Бочинин и И. Ганюшкин), рассказывающий о детворе и молодежи, с увлечением отдающей досуг конькобежному спорту (№ 6).

Встречается на страницах журнала и несколько иной тип очерка, в котором фотография выступает самостоятельно, а литературный текст играет подчиненную роль. Таким мы считаем, например, фотоочерк А. Гостева и В. Кругликова, посвященный Тригорскому и селу Михайловскому. Снимки, сделанные с хорошим художественным чувством, показывают дорогие для советских людей пушкинские места (№ 6).

Можно легко умножить примеры интересных, содержательных фотоочерков того и другого типа. И, говоря о них, мы хотим в нашем обзоре осветить основной, принципиальный вопрос о публицистическом фоторепортаже в журнале «Огонек», каким он нам представляется.

В этой связи хочется напомнить общеизвестную и тем не менее все еще нуждающуюся в защите истину, что фотоаппарат — не просто чудеснейший инструмент, пригодный лишь для того, чтобы документировать действительность. Нет! Фотокамера, находящаяся в руках творческого работника, служит средством выражения его отношения к действительности. Снимок не только описывает события, факты, явления. Выражая мировоззрение автора, его ощущения, снимок приобретает черты обобщения, образности, становится ценным историческим, познавательным или публицистическим документом, а подчас и художественным произведением.

Развитие фотографической техники, компактность камер, простота обращения с ними, высокая чувствительность негативных материалов сделали фотографию доступной не только для специалистов. Быстро растут ряды фотолюбителей, и среди них все явственнее выделяется отряд журналистов и литераторов, связанных в своей работе с периодической печатью. Теперь нередко можно увидеть фотоаппарат в руках литературного сотрудника, отправляющегося в командировку. Это обстоятельство, на наш взгляд, не только не снизило значение искусства фотографии, а, наоборот, значительно расширило область применения ее как средства образной публицистики. Так возник названный нами выше жанр фотолитературного очерка. Он будет тем быстрее творчески развиваться, чем лучше будут овладевать журналисты фоторепортажем, фотокорреспонденты — мастерством литераторов. Не случайно на прошедшем недавно совещании корреспондентов Фотохроники ТАСС остро стоял вопрос о необходимости резко повысить качество не только фотоснимков, но и текстовок к ним. Читатель требует расширенной, толковой, грамотной подписи к снимку.

Форма фотолитературного очерка была найдена не сразу. В одних случаях у журналиста не хватало умения пользоваться фотоаппаратом, в других — у фотокорреспондентов не было навыков журналист-

ского, литераторского мастерства. Однако нам кажется, что именно этот тип фотоочерка имеет наибольшую публицистическую ценность, он должен развиваться, он ведет нас к фоторепортажу, освобождая от «постановочной» фотографии и метода инсценировок.

Разберем два очерка. Один из них создан литератором, другой — фотокорреспондентом.

В очерке литератора Ю. Жукова «Нью-Йорк» фотографии автора даны в органическом единстве с текстом. Текст лаконичен, образен, выразителен, публицистичен. Фотография и текст служат единым средством выражения содержания очерка, они выявляют мысли автора и его отношение к показанному и описанному. Текст делает фотографии конкретными, интересными, осмысленными, но он «читается» только с фотографиями, в одном «ключе» — не иначе! Текст в данном примере органически связан с фоторепортажем, текст и фотографии вместе в неразрывном единстве создают образ, который вызывает определенные мысли и чувства у читателя. Очерк, в котором не отдашь предпочтения ни одному из его слившихся в одно целое компонентов — ни тексту, ни фотографии, — служит целям боевой публицистики. В очерке синтезированы изобразительные средства фотографии и выразительные возможности литературного текста, и мы видим новую, интересную, очень выразительную и перспективную форму журнальной фотопублицистики. Автор очерка мог бы, если бы хотел, дать отдельные снимки самостоятельно, например фото «Перед нами Нью-Йорк» или «Перед нами Бродвей». Он мог бы их преподнести читателю как живописные городские пейзажи, привлекающие внимание своеобразием световых эффектов, но тогда была бы утрачена цельность очерка, его наиболее сильная сторона — публицистичность.

Фотокартина, как бы хорошо она ни была выполнена, теряет черты документальности, конкретности. Здесь часто фотография рядится в чуждые ей одежды и в ущерб своим специфическим возможностям тянется к тому, что ей не очень свойственно. Мы убеждены, что искусство фотографии должно и будет успешно развиваться в русле своих, присущих ему особенностей. А специфические особенности фотографии заключаются в ее документальности, точности и наглядности показа фактов и явлений действительности, в острой и выразительной изобразительной форме раскрытия темы посредством верно найденных ракурсов, точек съемки, моментов съемки, линейной и тональной композиции и, наконец, в оперативности и возможности фиксировать события общественной жизни. Это определило основной путь фотографии как искусства информации, репортажа и публицистики, искусства жизненной правды.

Мы не против фотокартины. Этот жанр наряду с другими имеет, разумеется, право на существование в фотографии, но не он в ней — главная дорога. Фотокартины были правомерны в тот период развития фотографии, когда при съемке нужна была длительнейшая выдержка, а изготовление отпечатка требовало почти живописной техники. Эти времена отошли в прошлое. Крамской уже не ретуширует фотографии, Лобовиков не работает методом бромойля.

Конечно, изготовление таких отпечатков требовало мастерства, и необычайно тонкого. Отпечатки были уникальными произведениями, картинами, выполненными в полуфотографической, полуживописной технике. Мы очень любим эти фотографии и уважаем их авторов. Впрочем, и сегодня хороший выставочный отпечаток требует большого труда, совершенства техники и умения (если всерьез заниматься позитивным процессом самому, а не давать печатать лаборанту). Но фотокартина — только одна из форм применения фотографии, область, которую принято называть «художественной фотографией», область интересная и самостоятельная. Ее приемы отнюдь не следует переносить в практику документальной фотографии, ибо здесь они только мешают, отнимая у снимка его публицистическую ценность.

Это смешение живописных и публици-

Т. МЕЛЬНИК
Валентин Лапшин,
мастер высшего пилотажа
на реактивном самолете

→







В. АЙЗЕН-КОНСТАНТИНОВ

Самолет показывает путь. Море Лаптевых

В. СОБОЛЕВ

Домой в отпуск.
Мать — героиня М. Федоткина встречает своих сыновей — слушателей военных училищ



Я. ХАЛИП

Путевые впечатления.
Представительница Судана Азиза Омар в Киеве

стических задач препятствует раскрытию содержания, порождает некоторую гибридную форму, которая, не дотягиваясь до художественной, много теряет в публицистической значимости. Поэтому мы — за чистоту жанра в фотографии.

В качестве примера такой двойственности в понимании задач публицистической и художественной фотографии мы хотели бы привести очерк Дм. Бальтерманца «Пять дней на Хейнани» (№ 2).

Мы понимаем, что автор этого очерка ставил перед собой совершенно иную задачу, чем Ю. Жуков, для которого фотографии явились средством заострения публицистической формы, средством заострения текста. У Ю. Жукова — острый, сюжетно яркий, боевой публицистический фоторепортаж.

Дм. Бальтерманц, работая над очерком о рыбаках Хейнани, стремился выразить свое отношение к материалу как художник, а не только как публицист. Но, когда всматриваешься в фотографии, составляющие очерк, и читаешь сопровождающий их текст, чувствуешь несоответствие между снимками, решенными в плане фотокартины или фотоэтюда, и документально-справочными подписями к ним, ничем, собственно, не обогащающими читателя.

В очерке «Пять дней на Хейнани» литературная часть почти не связана с фотографической, за исключением снимков «Дэн и У просят подвезти», «А здесь даже неунывающий Хэ схватился за голову: — Как проехать?..». Но эти снимки, иллюстрирующие дорожные происшествия, не связаны со всеми теми фотографиями, которые должны являться творческим результатом труда фотокорреспондента-художника, побывавшего на Хейнани.

Что же касается цветных снимков, то большинство из них вовсе не упоминается в литературном тексте. Они снабжены специальными подписями, вызывающими недоумение. Ведь, например, фотографии «Рыбачка Чжэн Я-жун — член рыболовецкого кооператива волости Нанхай» или «Член сельскохозяйственного кооператива Ван Бу-дзе» никак нельзя считать документальными снимками, которые следует сопровождать информационным текстом. Они выполнены в манере и технике картины, а не документальной фотографии.

Сравните текст под портретом продавца блях в очерке Ю. Жукова с текстом в очерке Дм. Бальтерманца — и вы ощутите, что в очерке Ю. Жукова текст делает снимок понятным, интересным, познавательно и публицистически ценным. «Справки» под фотографиями Дм. Бальтерманца только снижают впечатление от хороших снимков, ибо ничего не добавляют к содержанию, не усиливают его «звучание». Понятны справочные подписи под документальными снимками, но непонятны справочные тексты под художественными фотографиями.

Смешение жанров ведет к тому, что снимки литератора Ю. Жукова смотрятся живее и интереснее, чем снимки фотокорреспондента-художника Дм. Бальтерманца.

В четвертом номере журнала «Советское фото» Дм. Бальтерманц с увлечением рассказывает о том, как зародился и осуществился замысел его этюда «Рыбачка Чжэн Я-жун». Если даже допустить, что эта, по признанию самого автора, творческая удача явилась плодом длительных наблюдений над душевным состоянием молодой женщины, встревоженной отсутствием мужа, не вернувшегося с лова, то и в этом случае трудно отрешиться от впечатления «поставленного» портрета: есть какая-то нарочитость в позе рыбачки, в положении ее правой руки.

Среди хейнаньских фотографий Дм. Бальтерманца выделяется работа «Молодые строители дорог». Группа молодых людей шагает по дороге. У каждого на плече коромысло с легкими корзинами, фигуры как бы пронизаны солнцем, улыбка светится в глазах юношей и девушек. Глядя на снимок, чувствуешь искренность, безыскусственность, радость этой улыбки, ощущаешь светлую, счастливую молодость тех, чьими руками строится новый Китай. Снимок интересен и значителен. Его «главное действующее лицо» — улыбка, простая и ясная, озаряющая каждое лицо. Но чем вызвана эта улыбка, в чем источник радости этих строителей новых дорог? Безличная, равнодушная под-

пись — «Строители дорог» — обеднила прекрасный снимок (№ 2).

Приведем еще пример. На последней странице обложки пятого номера «Огонька» за 1957 год помещена цветная фотография того же автора — «Зима на Магнитогорском металлургическом комбинате». Она не удовлетворила нас. Первый план кадра заполнен изображением огромных, тяжело свисающих сосулек и оледеневших перил. В этой «оправе» виден корпус домны. Хотел того автор или нет, но снимок дает неправильное представление о комбинате: глядя на этот снимок, читатель может подумать, что уральская зима сковала жизнь на металлургическом заводе — кругом пустынно, оледеневшая тишина. Дм. Бальтерманца, видимо, привлекла живописная на первый взгляд комбинация сосулек и индустриального пейзажа, но автор не поинтересовался смыслом этого сочетания.

Можно было бы и не задерживать внимание на этом снимке, если бы здесь не обнажилась достаточно наглядно одна неправильная, по нашему мнению, тенденция — некое противопоставление «художественной фотографии» фотопублицистике.

Мы уже говорили выше, что и картина и этюд как жанры вполне правомочны существовать в фотографии, но при обязательном условии быть содержательными, осмысленными. В данном случае погоня за формой привела к искажению содержания или, вернее, придала снимку новое содержание, несоответствующее действительности.

Любопытно, что на третьей странице обложки в том же номере помещена фотография П. Луценко «Чайные плантации под снежным покровом». Этот снимок также сделан ради формы, а не ради раскрытия содержания. Чайные плантации под снегом — предмет беспокойства, а не эстетического любования. Судя по подписи, этот снимок помещен не как корреспонденция, и корреспонденция тревожная, а как «фотокартина», долженствующая дать читателю некоторое эстетическое удовлетворение. Нам кажется, что и этот снимок ни по теме, ни по композиции черт художественности не содержит. Нерезкий первый план и уходящие от объектива ряды чайных кустов... Такое построение кадра уже стало с некоторых пор плохой традицией.

Можно привести много хорошо, творчески полноценно решенных тем в «Огоньке» (конечно, есть и неудачи, есть слабые фотоочерки и отдельные снимки). Мы и не ставили перед собой задачу дать исчерпывающий обзор фотографий, помещенных в журнале за первые месяцы текущего года. Но, суммируя свои впечатления от ознакомления с фотографическими иллюстрациями в «Огоньке», мы на примере некоторых работ одного из ведущих его корреспондентов Дм. Бальтерманца чувствуем некую раздвоенность в творчестве, объясняемую своеобразным балансированием между жанрами. Особенно показательна в этом отношении разбиравшаяся нами работа «Зима на Магнитогорском металлургическом комбинате». Для публициста эта фотография совершенно неприемлема, как не отражающая действительности, но признать ее полнокровным художественным произведением также нет оснований.

Развивать и повышать культуру фотопублицистики — основная задача журнала. Следует отказаться от подчас некстати используемых «живописных мотивов» и формально-технических приемов. Фотокорреспондент С. Фридлянд снимал очерк «Кольцо Воркуты» в условиях, когда «на переходе в день, утро быстро гасится сумерками». И вот на фотографии «Строительство новой буровой скважины в Ухтинском газонефтяном бассейне» (восьмой номер «Огонька») мы видим прежде всего игру света от низкого солнца, просвечивающего облака, и невозможно разобрать, где же здесь строительство. «Живописный мотив» заслонил содержание.

* * *

Журнал «Огонек» является одним из центров, где рождается и развивается искусство фотографии. Фотография в «Огоньке» — не только иллюстрация, но в первую очередь органическая часть его

содержания. Журнал не только читают, но и рассматривают — часто раньше рассматривают, а потом читают.

Как один из популярнейших видов изобразительного искусства и одна из наиболее наглядных форм публицистики, фотография несет в массы информацию об общественных событиях, о социалистическом строительстве, о деятельности советских людей, и в этом ее смысл и основное назначение. А в единстве со словом она является особенно сильным и действенным средством публицистики именно благодаря своей наглядности и документальности.

— Что же,— спросит нас читатель,— вы против художественной фотографии в «Огоньке» и отстаиваете публицистическую фотографию? Не обеднит ли это журнал?

Это, как нам кажется, праздный вопрос. Мы уже высказались за правомерное существование всех жанров на страницах нашего популярнейшего иллюстрированного еженедельника. Если мы привели в качестве примера публицистический фотоочерк Ю. Жукова, изобразительно оказавшийся более убедительным, политически более действенным, нежели китайские очерки Дм. Бальтерманца, то сделано это с единственной целью: доказать, что именно публицистичности-то и не хватает подавляющему большинству очерков фотокорреспондентов «Огонька». Фотомастера журнала должны, как нам кажется, всегда помнить о том, что они прежде всего публицисты. Им не следует жертвовать острой публицистической целенаправленностью во имя мнимой художественности всевозможных «сосулек», эффектно взятых первым планом, или чайных плантаций, «живописно» изнемогающих под тяжелыми комьями снега. В этом смысле мы и отстаиваем публицистическую фотографию.

* *
*

Много горячих творческих споров в среде художественной интеллигенции вызвал термин «ремесленный фотографизм», впервые упомянутый в приветствии ЦК КПСС Всесоюзному съезду художников. Взволновал он, естественно, и мастеров советской фотографии. Термин «ремесленный фотографизм» оказался в соседстве с такими понятиями, как «формализм», «натурализм», «беспредметничество». Ремесленный фотографизм — это отсутствие идеи, творческой трактовки темы и активной выразительной формы в решении снимка, отсюда серые, скучные, «протокольные» фотографии.

Нам ясно, что, употребляя термин «ремесленный фотографизм», никто не хотел сказать ничего дурного о советской фотографии, но что сама фотография как вид изобразительного искусства тоже подвержена болезни «ремесленного фотографизма». Избегнуть этой опасности могут только те фотографы, которые творчески почувствуют вкус к публицистической фотографии, к такому репортажу, который воспроизводит правду жизни, нашу советскую действительность без лакировки и парадности, без постановок и псевдохудожественных приемов, но интересно и выразительно по содержанию и форме. Творческий работник, а нередко и художник, наш фотокорреспондент всегда находится в гуще народной жизни. Здесь источник его тем и вдохновения. В достоверных и выразительных снимках он рассказывает многомиллионному советскому читателю и о всесоюзном съезде, и о приезде зарубежных гостей, и о пуске новой домны, и о героях Антарктиды, и о подвиге юношей и девушек, покоряющих необозримые просторы целины... Это замечательная область деятельности для творческого работника фотографии — фотокорреспондента!

У ЛЮБИТЕЛЕЙ ФОТОГРАФИИ

НА ШЕСТОМ КОНТИНЕНТЕ

И. ДЕНИСОВ

Пятнадцатого октября 1956 года в жизни первых советских зимовщиков на антарктическом континенте произошло волнующее событие.

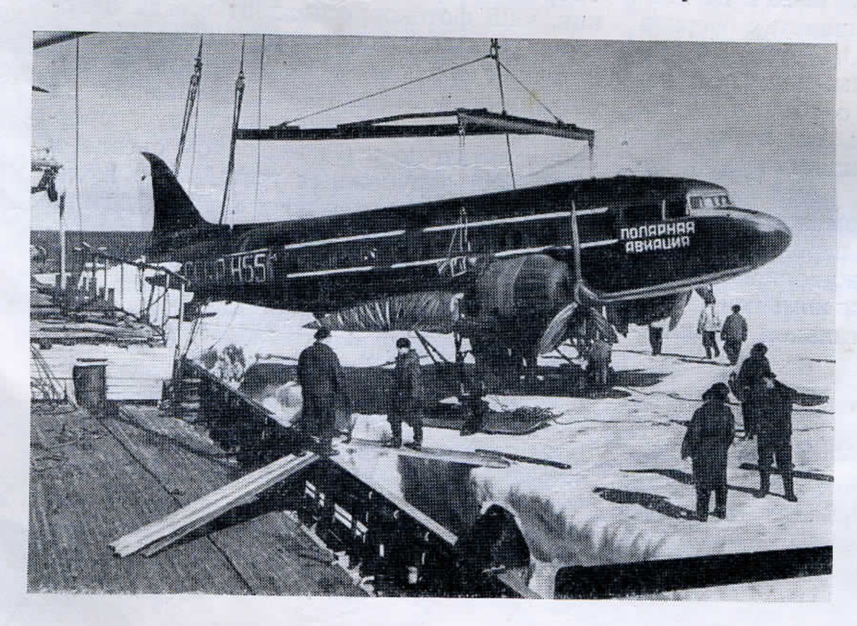
У каменистого берега Фигурного озера, среди первобытных, свободных ото льда и снега скалистых холмов оазиса Бангера, открылся новый центр научных исследований — южнополярная станция Оазис.

На торжество поднятия государственного флага СССР сюда, в этот суровый и неприветливый край голубых озер и девственных скал, прибыло на самолете ИЛ-12 около двух десятков жителей Мирного во главе с начальником экспедиции Михаилом Сомовым. Никогда до этого Оазис одновременно не посещало столько людей...

«Снимать будет один!»

Стояла чудесная безветренная погода начала антарктической весны. По достоинству оценив большой и нелегкий труд создателей станции, гости после полудня собрались у флагштока.

Приближалась торжественная минута



Выгрузка самолета ЛИ-2 на ледяной барьер

Фото С. Шапошникова

Грузы на станцию Пионерская сбрасывались с самолетов на грузовых парашютах. Эти же парашюты использовались как парус для буксировки бочек с горючим, ящиков с продовольствием к зданию станции

Фото А. Гусева



официального открытия станции. Кинооператор Александр Кочетков занял облюбованную им заранее позицию, чтобы запечатлеть момент подъема флага. Он уже направил камеру на живописную группу зимовщиков, облаченных в полярные одежды, прильнул к визиру и был готов к съемке.

Но тут случилось нечто непредвиденное. Все участники церемонии, вооруженные фотоаппаратами, разбрелись по сторонам для... съемки. У флагштока же остались только два человека — Сомов и начальник станции Оазис Петр Целищев.

Кочетков взмолился:

— Товарищи, я же не могу работать, идите на место...

Все рассмеялись, но никто не изъявил ни малейшего желания покинуть свою «точку». Каждый надеялся, что это сде-



Гигантский айсберг, вмерзший в лед моря Девиса

Фото А. Капицы



Штурман В. Тулин после метеорологических наблюдений

Фото А. Капицы

лает другой и только ему одному удастся получить редкий снимок.

Никакие уговоры не помогали, и тогда Сомов употребил власть:

— Снимать будет один Кочетков!

Этот трагикомический эпизод был, пожалуй, единственным случаем за всю четырехсотдневную зимовку, когда начальнику экспедиции,— кстати сказать, тоже страстному фотолюбителю,— пришлось прибегнуть к власти, в противном случае съемка важного эпизода для нового документального фильма об Антарктиде была бы сорвана.

50 объективов нацеливаются на четырех

Александр Гусев, Николай Кудряшов, Леонид Долгушин и Евгений Ветров были участниками первой в истории Антарктиды зимовки, расположенной в глубине континента. 17 ноября они возвращались на главную экспедиционную базу.

Легко представить радостное возбуждение, царившее в этот день среди зимовщиков Мирного: Гусев и Кудряшов провели на безжизненном ледниковом плато, где властвуют только морозы и ветры, 228 дней, а Долгушин и Ветров — 161 день.

Все мы очень хотели поскорее увидеть дорогих наших товарищей, которым так трудно, так тяжело пришлось на Пионерской...

И, когда самолет АН-2, пилотируемый Алексеем Кашем, приближался к Берегу Правды, над зданиями обсерватории, как в большой праздник, взвились алые флаги. Все «население» поселка, за исключением оставшихся на вахте, спустилось мимо скалистого мыса Хмары на морской лед, где должен был приземлиться Каш.

Нетерпение нарастало с каждой минутой. Вот в пасмурном небе возник силуэт самолета, и, как только ярко-красная машина подрулила к встречающим, ее мгновенно окружили десятки людей. Открылась дверца кабины, и на лед вышли «пионеры». На их счастливых лицах лежали следы тяжелой жизни в ледяной пустыне, там, где никогда еще не ступала нога человека.

Мы видели волнение и, к чему скрывать, слезы радости на глазах прибывших. Волновались и мы. Но заметить это наши друзья не могли: в этот радостный момент наши лица были закрыты фотоаппаратами — пятьдесят объективов были направлены на четырех отважных...

У Леонида Долгушина, снимавшего киноаппаратом встречу персонала станции Пионерская, есть такой кадр: на фоне

Так выглядели гляциолог А. Капица, магнитолог П. Сенько и радист Г. Маликов к концу санно-тракторного похода в глубь антарктического материка

Фото А. Капицы



айсбергов толпа фотолюбителей. Они расталкивают друг друга, пытаясь завоевать лучшую, наиболее выгодную «точку» съемки...

На помощь приходит фотография

Все, что фотолюбители снимали в Антарктиде, представляет необыкновенный интерес.

Сказочные пейзажи и повадки забавных пингвинов, бездонные трещины во льду и поля темных лишайников, растущих на камне, неповторимые краски закатов и утренних зорь, неправдоподобные световые эффекты — разве все это можно когда-нибудь забыть!

Мы не переставали удивляться красоте наших мест и снимали. Снимали много и на цветную и на черно-белую пленку. Некоторые фотолюбители, особенно ученые, сняли и проявили сотни катушек. Они говорят, что эти фотодокументы гораздо ценнее иных научных дневников.

Иногда фотография использовалась у нас в чисто практических, если можно так выразиться, в хозяйственных целях.

В июне, когда над Мирным чуть ли не каждый день проносились свирепые циклоны и в воздухе от непрестанных снежных штормов стояла густая белая мгла, почти все сооружения поселка оказались занесенными снегом до самых крыш. Их оцинкованные прямоугольники были вровень со снежной поверхностью, и мы постепенно стали забывать, что в жилище входят через двери. Проникать в дома приходилось через люк и узкие траншеи, вырубленные в фирновом льду.

Но это было полбеды.

Настоящая беда заключалась в том, что сотни тонн снаряжения, оставшегося под открытым небом, снег похоронил под собой. Чтобы извлечь из-под него нужную вещь, мы были вынуждены прорывать целую сеть траншей.

Сколько времени, сколько сил затрачивалось на поиски пачки фанеры или ящика с приборами! И вот тут на помощь приходила фотография. Мы снимали поселок д о т о г о, как он оказался заметенным снегом. По снимкам удавалось совершенно точно обнаруживать местонахождение того или иного предмета, погребенного под снегом, толщина которого достигала пяти метров.

Документы пятисот героических дней

О том, как работали фотолюбители на советской антарктической зимовке, можно

рассказывать бесконечно долго и бесконечно много. Мне хочется заключить эти заметки отдельными, может быть, не связанными между собой впечатлениями о фотографии на шестом континенте.

В Мирном, на Пионерской, в Оазисе в руках фотолюбителей находилось примерно полсотни аппаратов. А когда в декабре 1956 года к нам вновь пришла «Обь», обладателями собственных камер стали почти все зимовщики.

Многие из тех, кто во время зимовки не имел своих аппаратов — и среди них прежде всего трактористы и вездеходчики Лев Крылов, Феликс Шеркунов, Николай Коноплев и Василий Дешевых,— учились снимать, пользуясь камерами своих товарищей. Опытные фотолюбители свидетельствуют, что молодежь добилась немалых успехов и в технике и в композиции.

Андрей Капица, младший научный сотрудник геолого-географического отряда, привез на зимовку лондонское издание книги Герберта Понтинга, фотографа британской экспедиции Роберта Скотта. У меня же была брошюра Сергея Кузьмича Иванова-Аллилуева, моего учителя фотографии, брошюра о том, как снимать пейзаж. И, хотя С. К. Иванов-Аллилуев почти не говорит в своей книге о снеге, а Понтинг рассказывает о работе фотографа среди льдов и снегов Антарктиды,— обе книжки в равной мере пользовались у нас огромным успехом: они учили молодых фотолюбителей.

Интерес к фотографии в экспедиции был настолько велик, а желающих печатать было так много, что по воле любителей в конструкцию жилых домов было внесено одно не предусмотренное проектами изменение: в каждом доме была построена фотолаборатория. Пришлось, правда, немного потесниться, но на что не пойдет фотолюбитель ради того, чтобы получить хорошую фотографию!

Участники экспедиции испытали чувство гордости, узнав в Роттердаме, Кейптауне и в других иностранных портах, что нашу советскую фотоаппаратуру считают за границей первоклассной. С завистью смотрели наши собеседники в этих городах на новейшие модели «Зоркого» и «Киева». Продавцы в фотомагазинах единодушно восклицали:

— Excelent! Великолепно!

Да, наши аппараты с честью выдержали сложное испытание в Антарктиде. В 30—40-градусные морозы отлично действовали затворы, а если по недосмотру начинающего фотолюбителя в камере что-нибудь нарушалось, на выручку приходили механик по научным приборам Владимир Травин и «полярный Кулибин» — Михаил Комаров.

Вспоминаются горячие споры о применении светофильтров для съемок на фоне ослепительно-белого снежного покрова, споры, закончившиеся тем, что фильтры мы вообще убрали. Вспоминаются интересные беседы в фотокружках и нелицеприятный разбор качества снимков. Вспоминаются фотографические выставки, эти своеобразные творческие отчеты фотолюбителей. Можно, не боясь впасть в преувеличение, сказать, что эти выставки могли бы с честью украсить любой столичный Дворец культуры.

Полтысячи дней, проведенных участниками экспедиции на шестом континенте и в океанском плавании, были замечательной школой, воспитавшей квалифицированных фотолюбителей.

... Кто-то, кажется, известный на зимовке острослов бортмеханик Василий Мякинкин, в шутку заметил:

— В словаре следовало бы сказать, что Антарктида населена пингвинами и фотолюбителями...

Мякинкин, конечно, склонен к гиперболизации. Но в его словах есть доля правды: советская фотографическая общественность может гордиться отрядом фотолюбителей, работавших в Антарктике. Они доставили на родину великолепные документы пятисот героических дней.

Б. ИГНАТОВИЧ
Памятник Юрию Долгорукому в Москве
→





Д. ХРЕНОВ. Черешня

НАША КОНСУЛЬТАЦИЯ

ЛЕТНИЙ ПЕЙЗАЖ

Б. ИГНАТОВИЧ

Что главным образом снимают фотолюбители летом? Конечно, больше всего пейзажи. Наша великая Родина с ее необъятными просторами — горами и долинами, реками и озерами, лесами и полями, — какие широкие, поистине удивительные возможности открывает она перед фотолюбителями!

В четвертом номере журнала мы говорили об общих принципах выбора пейзажа. Теперь нам хочется сказать о его *разновидностях*.

Пейзажи бывают разные: лесная поляна или березы, заброшенный пруд или глухая тропинка... Слов нет, многие такие снимки весьма привлекательны. Но все они или почти все страдают одним недостатком: по такому снимку зачастую невозможно определить, когда и где он сделан,— то ли это снято во времена, когда здесь протекала давно уже ушедшая жизнь, то ли в наши дни, когда новая, советская действительность коренным образом изменила облик Родины, а стало быть, и ее пейзаж.

Стройные мачты высоковольтных электропередач, широкие асфальтированные шоссе, новые постройки МТС, колхозные фермы с выразительными силуэтами силосных башен — вот что встречается нам на каждом шагу. Но, к сожалению, мы не умеем это видеть глазами художника.

Примером правильного подхода к изображению пейзажа сегодняшнего дня может служить известная картина художника Нисского «Подмосковье», в которой выразительно передан современный ландшафт среднерусской полосы.

Редакция получает большое количество пейзажных снимков, среди которых почти нет пейзажей *сегодняшнего* дня.

Чем это объяснить?

Нам кажется, что у многих фотолюбителей существует неправильное представление о пейзаже как о наиболее легком виде съемок. Фотолюбители вместо серьезных поисков интересного сюжета часто попросту щелкают затвором камеры. Между тем сделать современный и содержательный пейзаж нелегко. Часто приходится много постранствовать, не вынимая камеры из чехла, пока не удастся «нащупать» подходящий мотив. А когда, наконец, найдешь его, возникают другие задачи: как выбрать точку съемки, тип объектива, освещение, состояние погоды и т. п.

Точка съемки в пейзаже тесно связана с фокусным расстоянием объектива, который определяет угол зрения.

В малоформатной камере фотолюбители чаще всего пользуются объективом $f = 50$ *мм.* Между тем этот объектив не всегда подходит для съемок пейзажа. Он оставляет в кадре много лишнего, незаполненного пространства (неба или земли).

Попробуйте снять этот же пейзаж с этого же места объективом $f = 85$ *мм.* Вы сразу же увидите, как в кадре все разместилось более компактно: приблизился горизонт, стали лучше «работать» задние планы.

Главное достоинство длиннофокусного объектива «Юпитер-9» состоит в том, что он не *мельчит*

перспективы, а *«рисует»* более пластично и *лучше* передает пространство.

Необходимо помнить, что как тем, так и другим объективом не рекомендуется фотографировать пейзажи с бесконечности, так как в таких случаях все планы кадра нивелируются, получаются одинаково резкими и уныло-однообразными. Почти всегда полезно подчеркнуть передний план — это усиливает впечатление перспективы.

А как быть с объективом $f = 35$ *мм*? Годится ли этот объектив для съемок пейзажей?

Мы должны огорчить любителей этого «легкого» объектива: широкоугольник следует употреблять крайне осторожно. Как правило, он привлекает новичков кажущейся на первый взгляд легкостью: в кадр как будто «влезает» все. А когда снимок уже напечатан, приходится с грустью констатировать, что все элементы кадра *мелки, разбросанны* и *невыразительны*.

В каких же случаях можно применять для съемок пейзажа широкоугольник?

Им следует пользоваться главным образом тогда, когда автор имеет дело не с общими планами (широкие поля, водные просторы и т. д.), а берет так называемый *пересеченный* пейзаж с преобладанием на переднем плане *крупных объектов* (стволы деревьев, детали строений).

В качестве примера здесь можно сослаться на пейзажи А. Скурихина. Он удачно применяет широкоугольник, но на снимках у него всегда имеется укрупненный передний план.

Пейзаж значительно оживится, если в композицию снимка будут введены движущиеся объекты. Небольшой пример. Колхозное стадо проходит по деревне. Вы давно уже заприметили этот мотив, нашли место и точку съемки. Сегодня удачный вечер, лучи заходящего солнца хорошо подчеркивают животных и клубящуюся на дороге пыль. На объектив одеты бленда и светофильтр. Остается выполнить главную задачу — суметь при съемке вместить стадо в кадр таким образом, чтобы оно органически увязывалось бы с остальными элементами пейзажа и не нарушало композиционного равновесия. Здесь выручит малоформатная камера: она позволит моментально сделать несколько снимков подряд, чтобы потом выбрать лучший. При этом нельзя забывать, что вечерний свет, насыщенный красными лучами, потребует изопанхроматической пленки.

При съемках пейзажа не старайтесь сильно диафрагмировать. Отверстие диафрагмы более 8 неизбежно сделает изображение одинаково резким во всех планах и «засушит» снимок. Наиболее подходящей диафрагмой для съемок пейзажа надо считать 5,6. В этом случае задний план, не будучи предельно резким, придаст пейзажу необходимую воздушность.

Несколько слов о состоянии погоды. Не всегда в пейзаже обязательно яркое солнечное освещение, никогда не следует снимать при прямом, так называемом лобовом свете.

Солнечный пейзаж не должен быть *плоским*. В лесу, например, листва деревьев, так же как и тени на траве, особенно хорошо получается при съемках против солнца. Но и легкий, рассеянный свет, а иногда моросящий дождь или туман могут придать пейзажному снимку особую живописную прелесть.

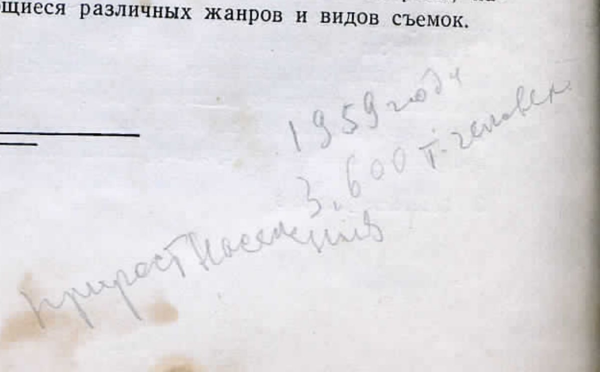
Не стоит также сильно увлекаться съемкой облаков. Облака в пейзаже должны занимать такое же место, как и все другие элементы кадра. Поэтому располагать облака в снимке надо на своем месте. Иногда одно небольшое облако, умело включенное в кадр, стóит большой группы беспорядочно разбросанных облаков.

Особо надо предостеречь фотолюбителей от злоупотребления густыми светофильтрами. Как правило, они утяжеляют тон снимка, делают небо черным, уничтожают прозрачность воздушной среды.

Учитывая широту современных пленок, совершенно достаточно применять светофильтр средней плотности ЖС-17. Только в отдельных случаях, когда, скажем, требуется подчеркнуть грозовой характер неба, можно рекомендовать оранжевый фильтр ОС-12.

Разумеется, только одними пейзажами не исчерпывается тематика летних съемок. Городские виды со своей спецификой, съемки цветов и плодов, животных, спортивных соревнований, туристских походов — невозможно перечислить все темы, с которыми придется встретиться фотолюбителям летом.

В дальнейшем журнал будет давать советы и отвечать фотолюбителям на их вопросы, касающиеся различных жанров и видов съемок.



ТВОРЧЕСТВО ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ

Вл. МИНКЕВИЧ

Снимок Ив. Замыцкого (Минск) — **«Подготовка к фестивалю».** Камера «Любитель-2», диафрагма 11, выдержка $^{1}/_{250}$ сек., пленка «Изопанхром», 65 ед. ГОСТа.

На снимке, который был сделан в одном из сельских районов Белоруссии, хорошо передан момент репетиции танцевального коллектива. Чувствуется непосредственное веселье и жизнерадостность. Кадр умело скомпонован. В нем нет ничего лишнего. Одинаково хорошо смотрятся и центральная пара задорных танцоров с гармонистом на переднем плане и публика на фоне здания клуба.

Необходимо отметить, что снимок сделан простой камерой «Любитель-2». Это лишний раз подтверждает, что успех съемки часто решает не последняя модель «Зоркого» или другая совершенная камера, а зоркий глаз фотографа.

Технически снимок безукоризнен: наводка на фокус, диафрагма, выдержка абсолютно правильны. Несмотря на контрастный лобовой свет, хорошо проработались как светлые, так и темные места негатива, что в свою очередь обеспечило ровный по тональной гамме отпечаток.

Все эти технические достоинства снимка плюс предельно лаконичная композиция и хорошо схваченный момент обусловили удачное решение фестивальной темы.



Подготовка к фестивалю

Фото Ив. Замыцкого

Снимок Л. Довгалевского (Харьков) — **«Электросварщик».** Камера «ФЭД», диафрагма 9, выдержка $^{1}/_{20}$ сек., пленка «Изопанхром», 65 ед. ГОСТа.

Автор, задумав снять портрет электросварщика в производственной обстановке, применил правильный прием. Приготовив заранее камеру к съемке, он незаметно подошел к рабочему месту сварщика и окликнул его. Сварщик приподнял предохранительную маску. Фотограф нажал спуск затвора. В итоге получился выразительный портрет передовика производства.

По композиции снимок динамичен: человек в кадре не застыл, движение его рук и общий наклон фигуры делают снимок живым, сварщик как бы обращается к зрителю. Технический уровень снимка более чем удовлетворительный.



Электросварщик

Фото Л. Довгалевского

Снимок Г. Косика (Запорожье) — **«У станка».** Условия съемки не указаны.

Этот производственный сюжет автор снимал в затемненном месте. Пришлось применить искусственный свет. Тем не менее снимок вышел вполне естественным.

Фрезеровщик не останавливал своего станка специально для съемки. Производственный процесс шел своим чередом, и фотограф снимал по ходу действия.

В снимке хорошо передано положение работающего, достаточно выявлены детали станка. В отличие от плоского света лампы «Молния» примененное здесь освещение от двух источников света сделало изображение более объемным и богатым по тону. Жаль только, что лампы были придвинуты слишком близко к объекту съемки, в результате чего оказались забитыми светом рука и лоб рабочего. В таком случае негатив надо было проявить более мягким проявителем (метоловым).

По композиции снимок лаконичен: в нем хорошо уравновешены все элементы кадра.

Снимок В. Сафонова (г. Кунцево, Московской обл.) — **«И жить хорошо!..»** Камера «Зоркий», объектив «Индустар-22», диафрагма 8, выдержка $^{1}/_{200}$ сек., пленка «Изопанхром», 65 ед. ГОСТа.

Портрет юноши, сделанный на открытом воздухе, надо признать смелым по композиции. Он как бы выхвачен из жизни. Динамичен поворот головы, несколько необычно положение рук. Боковой скользящий свет придает лицу выразительную пластичность, а легкие облака подчеркивают общую жизнерадостность.

Не случайно в подписи под снимком поставлены слова Маяковского. Действительно, портрет оптимистичен, броская его форма напоминает фрагмент молодежного плаката.

Снимок В. Ванеева (Москва) — **«На улице».** Камера «Зоркий-3С», объектив «Юпитер-9», диафрагма 8, выдержка $^{1}/_{100}$ сек., пленка 21 ДИН



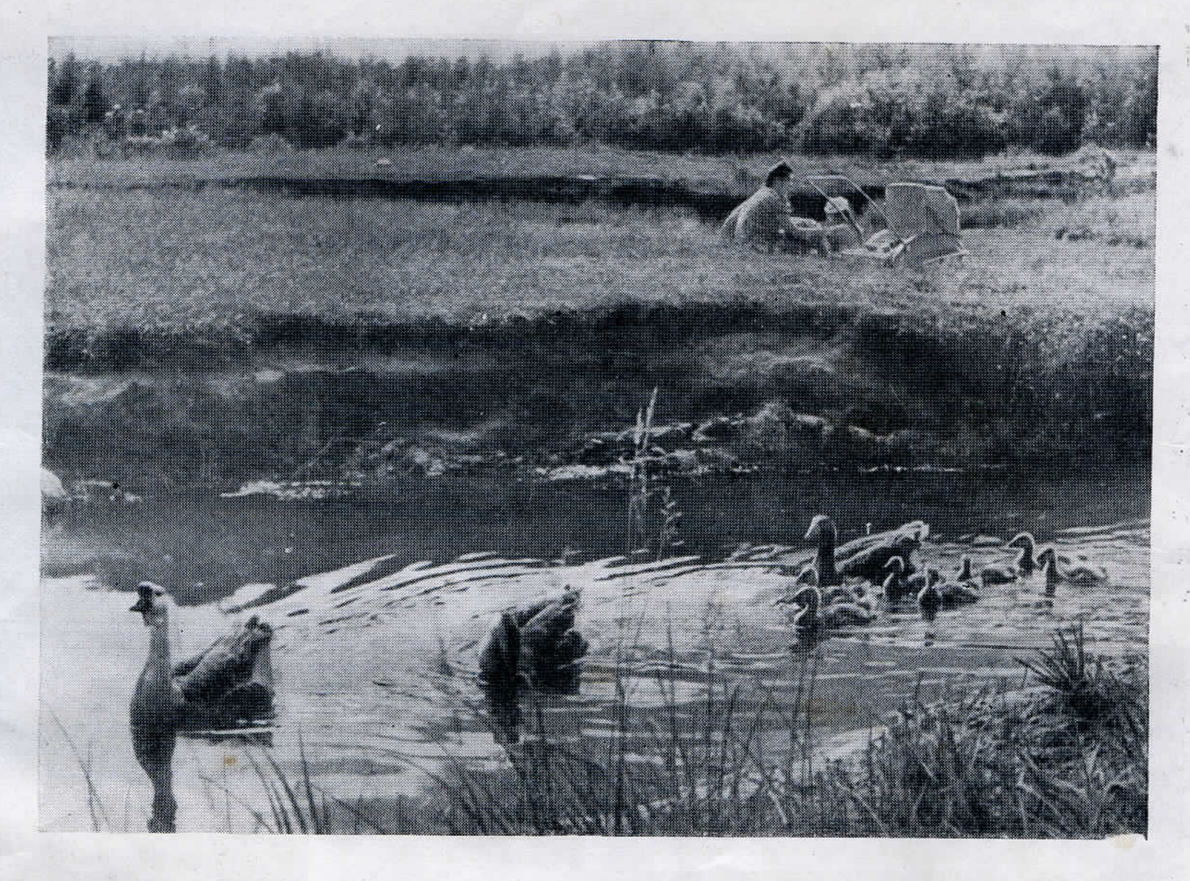
У станка

Фото Г. Косика

И жить хорошо!..
Фото В. Сафонова
→



На улице
Фото В. Ванеева
↓



Всюду жизнь

Фото Г. Зыкова

Автор снимка, посетивший Берлин в качестве туриста, запечатлел одну из улиц этого города. Все на снимке подкупает своею непосредственностью. Тротуар живет будничной жизнью. Вот женщины с детскими колясками, подросток у витрины магазина, группы пешеходов. В центре важно шествует маленькая такса. Уберите эту связывающую всю композицию деталь — и снимок сразу станет менее выразительным.

Все элементы композиции разместились в кадре весьма компактно — это результат правильного в данном случае применения длиннофокусного объектива.

Снимок Г. Зыкова (Москва) — **«Всюду жизнь»**. Камера «Зоркий», диафрагма 8, выдержка $^1/_{100}$ сек., пленка «Изопанхром», 65 ед. ГОСТа.

Интересный жанровый снимок сделал слесарь московского завода им. Лихачева тов. Г. Зыков. На лужайке у ручья расположилась мамаша с детьми. Детская колясочка четко рисуется на заднем плане. А на переднем, вдоль ручья, важно плывет гусиное семейство.

Оба момента как-то перекликаются между собой и делают сюжет теплым и привлекательным. Автор сумел не только увидеть красивый уголок природы, но и наполнил его жизненным содержанием. Снимок сделан против света, отчего очертания объектов съемки получились рельефными.

По этой же причине графично выглядит поверхность воды с четким отражением фигуры переднего гусака, кстати сказать, чудесно «подыгравшего» во всей этой сценке.

Надо признать, что съемка была не из легких. Похвально, что у автора хватило терпения дождаться именно того момента, когда вся гусиная стайка так удачно разместилась в нижней части кадра и тем самым завершила всю композицию.

Полезно знать

Исправление черно-белых негативов, полученных на цветной пленке

В практике могут быть случаи, когда экспонированную цветную фотопленку ошибочно проявили в проявителе для черно-белой фотографии. В таких случаях получается обычный негатив с сильным оранжево-красным фоном. Получить отпечатки на обыкновенной фотобумаге с такого негатива нельзя, так как фон не пропускает печатающего света.

Такой негатив легко исправить. Надо только его хорошо отмыть от тиосульфата натрия, иначе при последующей его обработке изображение будет ослаблено. Отмытый негатив погружают в окисляющий раствор и держат там до тех пор, пока изображение не сделается белым (обычно 10—12 мин.), так как при этом металлическое серебро перейдет в бромистое.

Состав раствора следующий:

Бромистый калий	50 *г*
Красная кровяная соль	30 »
Вода	до 1 *л*

После того как все металлическое серебро побелеет, негатив тщательно промывают, а затем обрабатывают, как обычную цветную фотопленку, то есть проявляют в цветном проявляющем растворе с последующими процессами.

В результате такой обработки получается цветной негатив, с которого легко можно печатать на обычной фотобумаге. Если не предъявлять больших требований к качеству цветовоспроизведения, то с этого негатива удается получать и цветные изображения; при этом коррекция на пурпурный цвет будет очень большая.

Если умышленно провести проявление цветной фотопленки первоначально в энергичном черно-белом проявителе, например по рецепту К. В. Чибисова, а потом поступить так, как при исправлении негатива, то можно достигнуть увеличения светочувствительности в 4—10 раз.

Берегите шторку затвора в фотоаппарате

Если шторка затвора фотоаппарата сделана из прорезиненной ткани (как, например, в фотокамерах «Зоркий», «ФЭД», «Ленинград»), то не направляйте аппарат открытым объективом к солнцу. Вы можете прожечь шторку затвора, так как объектив в этом случае будет действовать, как собирательное зажигательное стекло, сфокусированное на шторку.

Удобное освещение в лаборатории

Для удобства обработки снимков рекомендуется красную или оранжевую лампочку укреплять на подвижном бра (консоли), чтобы ее можно было легко перемещать от одной ванны с раствором к другой или же за ненадобностью отодвигать к стене. Для этой цели можно использовать два коротких патрубка и небольшую металлическую трубку произвольной длины. Эти детали следует плотно пригнать или привинтить друг к другу, чтобы они надежно выдерживали вес лампы, обеспечивая ее свободное перемещение.

Хранение негативов

При хранении роликами проявленной пленки рекомендуется подложить под нее полоску белой бумаги такой же ширины, как и пленка. Это предохранит негатив от царапин и, кроме того, даст возможность легко рассматривать изображение. На обратной стороне бумаги можно делать необходимые пометки.

Исправление перспективы при печати

Если нужно исправить перспективные искажения в негативе, то при печати с помощью фотоувеличителя подложите под кадрирующую рамку деревянные или резиновые клинообразные бруски. Они послужат надежной опорой для рамки и придадут ей необходимое наклонное положение.

Устойчивость штатива

Чтобы острые металлические концы штатива не царапали пол и не скользили по гладкому полу, на них можно надеть обыкновенную школьную резинку, вырезав в ней углубление.

Как снять силуэтное изображение

Силуэты можно снимать различными способами. Наиболее простой из них следующий. В качестве фона берут простыню. Сзади нее устанавливают сильный источник света. Впереди помещают неосвещенный объект съемки. Съемку производят с короткой выдержкой.

НАША ПОЧТА

Первые номера журнала «Советское фото» вызвали много откликов читателей. В апреле и мае редакция получила сотни писем с отзывами о журнале, с предложениями и вопросами.

Каждое такое письмо — важный и ценный материал для редакции. Письма читателей дали возможность не только проверить, правильный ли курс взят журналом, но и уточнить, что именно надо сделать еще, чтобы улучшить его содержание и оформление. Поэтому редакция внимательно изучает свою почту, выражая благодарность авторам писем. Мы желаем как можно полнее и лучше знать требования и нужды тех, кто так или иначе близок к фотографии.

У читателей нашлось много тем для разговора. Одни спрашивают о состоянии дел в фотопромышленности, о причинах, вызывающих недостатки в торговле различными фототоварами, другие интересуются, как в дальнейшем будет развиваться фотолюбительское движение. Некоторые выражают желание более глубоко познать технику фотографирования, а иных волнуют судьбы кинолюбительства.

Кроме того, в большинстве писем так или иначе, но обязательно затрагивался вопрос о направлении журнала, о снимках и статьях, опубликованных в нем. Отрадно читать эти строки. Ведь если читатели говорят о содержании журнала, значит он им дорог, значит они хотят видеть в нем своего друга и советчика.

Повторяем: тем затронуто много, так много, что в одной статье невозможно сделать обзор всей полученной нами от читателей почты. Поэтому редакция решила отобрать часть вопросов из читательских писем, которые представляют интерес для широкого круга фотолюбителей и профессионалов, с тем чтобы ответить на них в специальных статьях и заметках. Отобраны были и вопросы, имевшие частное значение. На них редакция уже ответила по почте.

Здесь же нам хотелось бы обобщить только те мысли, которые были высказаны читателями непосредственно о журнале, о его содержании, направлении и дальнейшей работе.

Итак, о чем же пишут наши читатели?

Больше всего редакция получила писем с требованием объяснить причины задержки с выходом первых номеров журнала.

На сроках выхода журнала, несомненно, сказались некоторые редакционные трудности. В результате многолетнего перерыва в издании журнала (с 1941 по 1957 г.) был в значительной мере растерян авторский актив. Его надо было создать заново, надо было наметить основные вопросы, требующие первоочередного освещения. Все это потребовало времени. Но даже при этих трудностях читатели могли получить первый номер журнала в феврале.

Главная вина падает на руководителей 1-й Образцовой типографии (директор т. Скрябин, заведующий производственным отделом т. Ильин), систематически срывающих график выпуска журнала, особенно же печатание вкладок с цветными снимками.

Не помог редакции и Главполиграфпром Министерства культуры СССР. После многочисленных заседаний и совещаний, изучения возможностей и уточнения графика заместитель начальника Главполиграфпрома т. Мишустин издал распоряжение, согласно которому второй номер журнала читатели должны были получить 3 апреля, третий номер — 16 апреля, четвертый номер — 27 апреля. В беседе т. Мишустин категорически заявил, что это — окончательные сроки и что его слово — закон для руководителей предприятий.

Однако положение не изменилось. «Окончательные» сроки выхода журнала вновь были сорваны 1-й Образцовой типографией.

Таковы слова и дела руководителей Главполиграфпрома и подчиненных им руководителей предприятий.

Много писем поступило в редакцию также с жалобами на плохую организацию подписки на журнал «Советское фото». Эти письма в большом количестве приходят со всех концов страны до сих пор. Они свидетельствуют о том, что многие почтовые отделения не были даже осведомлены о выходе журнала. В некоторых случаях по непонятным причинам было установлено ограничение на подписку. В результате тысячи людей, с нетерпением ожидавших выхода журнала, не смогли на него своевременно подписаться.

Мы просим заместителя министра связи СССР т. Сергейчука навести здесь порядок.

Многие задают вопрос: каким должен быть журнал, кто его основные читатели — мастера фотографии или фотолюбители?

Этот вопрос заслуживает внимания. Но жаль, что далеко не все товарищи придерживаются правильной точки зрения. Одни из них требуют, чтобы журнал ориентировался только на фотолюбителей. Другие пишут: «Журнал следует рассчитывать только на мастеров фотографии — профессионалов».

Позволительно спросить тех, кто спорит по этому вопросу, а почему же именно «только»? Почему надо исключить из поля зрения журнала или любителей, или мастеров? И почему бы не издавать такой журнал, который был одинаково дорог, интересен и полезен как тем, так и другим?

В стране насчитываются миллионы людей, увлекающихся фотографией. Они хотят учиться, обмениваться опытом. Они стремятся к тому, чтобы их работа в области фотографии была общественно полезной, а не только развлечением. Кстати сказать, ведь из среды фотолюбителей обычно и выдвигаются профессионалы-фотографы.

Редакция поэтому считает, что журнал обязан публиковать материалы, рассчитанные на фотолюбителей. Но не только на них одних, а и на людей, обладающих большим опытом — на мастеров-профессионалов, у которых есть чему учиться любителям.

В письмах высказывается еще одна точка зрения. Обсуждая направление журнала, отдельные читатели хотят видеть его учебником для начинающих. Так, П. И. Дмитриев из Пятигорска, А. М. Середа из села Заветное, Ростовской области, А. В. Тощов (Московская область) и другие товарищи высказываются за то, чтобы в журнале был специальный отдел для фотолюбителей с малым опытом работы. В этом отделе, по их мнению, надо печатать рецепты распространенных проявителей, регулярно давать практические советы — как, например, выбирать фотопленку, на какой бумаге печатать снимки с некачественного негатива и т. д.

Полностью с такого рода предложениями редакция не может согласиться. Нужно, конечно, и больше, чем в первых номерах, печатать практические материалы, в том числе добрые советы, различные предложения, основанные на опыте. Но неправильно было бы загружать страницы журнала теми справочными материалами, которые начинающий любитель, впервые взявший в руки фотоаппарат, может легко найти в учебниках и популярных книгах. Ведь у журнала есть другая, более важная задача — помогать совершенствоваться тем, кто уже имеет известную подготовку.

Несколько слов следует сказать и о тех предложениях, которые редакция считает правильными и приемлемыми.

«Очень хотелось бы, — говорит москвич В. Г. Жуков, — чтобы в журнале был отдел, посвященный практике фотографирования». В. Г. Жукова поддерживает В. А. Новосильцев: «Надеемся, — пишет он, — что на страницах журнала будет открыта трибуна по обмену опытом». Ту же мысль высказывает и В. М. Выцек из г. Николаева. «Полезно, — говорит он, — ознакомить читателей с работой фоторепортеров, выполняющих ответственные задания советской прессы; показать, какова их техника съемки, как они пользуются аппаратурой»...

Подобных пожеланий много. В первых номерах журнала действительно недостаточно было практических советов любителям. Отчасти это объясняется тем, что пять первых номеров журнала редакции пришлось выпускать без непосредственного общения с читателями. Теперь же, когда связи с читателями у нас в значительной мере окрепли, когда в силу этого появилось больше возможностей улучшить содержание журнала, редакция сделает все от нее зависящее, чтобы удовлетворить эти пожелания читателей. В дальнейшем мы постараемся печатать больше практических советов и материалов об опыте мастеров.

К ценным предложениям читателей следует отнести также предложения, которые касаются чисто творческих вопросов. Материалы о композиции снимка хотят видеть в журнале Р. Х. Рыжиков (г. Бабушкин, Московской области), В. А. Лощилин (г. Кострома) и другие читатели. «Я желаю, — пишет ленинградец т. Востриков, — чтобы на страницах журнала было рассказано о работе над художественным портретом и пейзажем». «Больше пишите о том, как достичь выразительности снимков», — советует М. С. Миханин из г. Кинешмы.

Мы вполне согласны с теми, кто требует внимания к творческим вопросам, которые в одинаковой мере интересуют как мастеров, так и подготовленных фотолюбителей. Редакция наметила в последующих номерах журнала затронуть вопросы о теории фотографии, основных путях ее развития, поговорить о специфических особенностях фотографии как искусства, разобрать различные жанры: портрет, пейзаж и т. д.

Большое место в журнале, по нашему мнению, должны занять также материалы, в которых разрабатывались бы актуальные вопросы фоторепортажа и художественной фотографии. И здесь, как и в других разделах журнала, видная роль будет принадлежать мастерам фотографии.

По совету читателей, редакция будет бороться за улучшение оформления журнала, в частности за высокое качество печати цветных снимков. Мы надеемся, что работники полиграфической промышленности помогут редакции в этом деле. В конечном счете от них зависит очень многое в воспроизведении фотографий.

Почти все читатели в своих письмах обращали внимание редакции на то, что в подписях к снимкам, которые печатаются на вкладках и обложке, не даются сведения об условиях съемки. Мы учли это и уже начали сообщать такие сведения. Будем печатать их и в дальнейшем. Просим всех, кто присылает нам свои снимки, обязательно сообщать необходимые сведения о съемке.

В заключение надо ответить тем читателям, которые предлагают редакции журнала непосредственно заняться организацией фотолюбительского движения.

«Я по профессии инженер-химик, — пишет нам М. М. Блехеров (Москва). — Занимаюсь фотографией уже несколько лет. Есть у меня некоторые удачи. Очень хотел бы с кем-нибудь обменяться опытом, показать свои работы, посмотреть работы товарищей, организовать совместные выезды фотолюбителей на интересные объекты».

Подобных писем много. Некоторые фотолюбители предлагают свои услуги в руководстве кружками фотолюбителей. Другие считают, что редакция сама возьмется за организацию таких кружков.

Мы обязаны сообщить авторам этих писем, что редакция не имеет практической возможности непосредственно заняться такой работой. Эту задачу призваны решать профсоюзные организации и культурные учреждения, в частности клубы. Именно к такому выводу пришло совещание **представителей профсоюзных организаций**, созванное редакцией журнала «Советское фото».

Наш журнал будет регулярно печатать материалы о положительном опыте кружков фотолюбителей при клубах и культурно-просветительных учреждениях, критиковать те профсоюзные организации, которые не уделяют внимания этому вопросу, не содействуют развитию фотолюбительского движения.

Мы ждем от наших читателей писем об опыте кружков, о содержании их работы, о нуждах фотолюбителей, о выставках, обо всем том, что будет содействовать резкому улучшению работы в области любительской фотографии.

СНИМКИ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ



Зоопарк. На тенистом пруду плавают белые лебеди. Необычайно красивы они особенно в освещении заходящего солнца. Плавая одиночками и группами с распущенными крыльями, лебеди кажутся то водяными лилиями, то какими-то необыкновенно белыми крупными цветами.

Наблюдая лебедей, мне удалось схватить момент, когда на зеркале пруда, будто по волшебству, возник белоснежный «лебединый цветок».

Лебединый цветок. Камера «Роллейфлекс», объектив «Тессар» 3,6, диафрагма 6,3, выдержка $^{1}/_{50}$ сек., пленка «Изопанхром», 45 ед. ГОСТа

Фото Л. Гаврюшина

ПЕРЕД ФЕСТИВАЛЕМ

КИНОЛЮБИТЕЛЬ, ГОТОВЬСЯ СНИМАТЬ ФЕСТИВАЛЬ!

Борис НЕБЫЛИЦКИЙ,
кинооператор
Центральной студии
документальных
фильмов

Сколько интересного произойдет на улицах и в парках Москвы в дни VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов!

Изменится облик столицы. Улицы города оденутся в праздничный наряд. Балконы домов украсятся цветами. Скверы, парки, здания будут оформлены забавными фигурами и затейливым орнаментом.

По Москве-реке поплывут сказочные корабли. Очень красивой будет столица в ночное время, когда причудливое кружево электрических огней засияет над городом.

Начиная с первого дня фестиваля — 28 июля, когда из района Всесоюзной сельскохозяйственной выставки двинется по городу многолюдная, красочная процессия участников фестиваля, и кончая последним его днем, на протяжении почти двух недель состоится много дружеских встреч, карнавалов, концертов, экскурсий, дискуссий, выставок, просмотров, разнообразных спортивных соревнований. Какой богатый и выигрышный материал для любительских киносъемок!

Я хочу обратить внимание кинолюбителей на творческую сторону их работы, дать им несколько практических советов.

* * *

В конце прошлого года в газетах промелькнуло сообщение о том, что один инженер-кинолюбитель, совершивший поездку на теплоходе вокруг Европы, в короткие сроки сделал звуковой фильм об этом путешествии и с успехом демонстрирует его в рабочих клубах.

Кинолюбительский фильм о путешествии вокруг Европы мне увидеть, к сожалению, не пришлось, но я просмотрел ряд других любительских фильмов. Все они отличались несомненными достоинствами, но во многих встречались характерные и порой досадные недостатки.

На этих недостатках хотелось бы подробнее остановиться.

Часто просмотр любительского фильма чрезвычайно утомляет зрителя, хотя многое в нем представляет большой интерес. Задумываясь над причиной этого явления, приходишь к выводу, что объясняется оно не столько профессиональной неподготовленностью автора, сколько отсутствием метода съемочных и монтажных работ.

Не так давно мы познакомились с материалом, снятым одним кинолюбителем во время пребывания в Англии.

Технически съемки были выполнены неплохо. Но просматривать их на экране было мучительно. Чего только не заснял автор: и выступление артистов в Ковент-гардене, и сценки уличной жизни, и виды Лондона. Всего по кусочку, все варианты одних и тех же кадров. Чувствовалось, что кинолюбитель не ставил перед собой никакой конкретной задачи. Его внимание рассеивалось на малозначащие мелочи, на случайные сценки, а все важное, существенное оставалось без детальной монтажной разработки, а потому и не оставляло никакого впечатления. Когда режиссеру-профессионалу поручили смонтировать из этого материала фильм, то оказалось, что любительские киносъемки нужно было обильно дополнять фильмотечными кадрами.

Отсутствие плана съемки, тематическая разбросанность, пожалуй, наиболее серьезный и часто встречающийся недостаток в работах кинолюбителей.

Прежде чем начинать съемку, следует поставить перед собой определенную цель и после этого разработать или хотя бы наметить в общих чертах план съемки — сценарий.

Наметив эпизоды и их последовательность,

нужно подумать о монтажной разработке каждого из них. Еще до съемки следует разбить эпизод на ряд кадров — общих, средних и крупных.

Снимая по плану, не следует забывать, что в последующем кадре должно продолжаться действие, начатое в предыдущем.

Когда материал монтируется или подбирается, большое значение имеет отбор кадров и длина монтажных кусков.

Когда рассматриваешь, например, серию фотографий, отбрасываешь в сторону невыразительные снимки и долго и внимательно рассматриваешь удачные. Но, если вы находитесь в просмотровом зале, приходится просматривать все, что снято. Иные кадры держатся на экране так долго, что успеваешь разглядеть в них подробности, не представляющие никакого интереса. Другие, более яркие, выразительные кадры мелькают слишком быстро, и вы не в состоянии что-либо запомнить. Длина кадра, вернее время, в течение которого он проходит на экране, имеет существенное значение.

Приемы построения кинофильма, в совокупности называемые монтажом, имеют свои законы и чрезвычайно важны для восприятия киносъемок. Характер кадров, действие, которое в них показано, и ритм всего фильма определяют длину и последовательность монтажных кусков.

Многие кинолюбители на первых порах отождествляют киноаппарат с фотокамерой. Законченность снимка характеризуется его композицией и содержанием. Кино подчиняется иным законам. Как бы ни был выразителен ваш кадр сам по себе, он не имеет самостоятельного значения. Кадр производит должное впечатление только в сочетании с другими кадрами, по-разному показывающими одно и то же событие, то есть в эпизоде.

Поясним эту мысль простым примером. Вы с киноаппаратом в руках находитесь на территории Всесоюзной сельскохозяйственной выставки и хотите запечатлеть на пленке наиболее интересные моменты. Вот вы увидели у павильона Механизации 25-тонный грузовик. Нажимаете на спуск затвора — и кадр снят. На смотровой площадке павильона животноводства вы снимаете лошадь ахалтекинской породы, в Зеленом театре — выступление танцевального ансамбля. В результате получается ряд кадров.

Большинство кинолюбителей именно так и поступает. А на экране потом появляется серия разрозненных «живых фотографий», ничем и никак между собой не связанных.

Опасность тематической разбросанности будет постоянно подстерегать вас и в дни фестиваля. Вокруг будет происходить столько интересных выступлений, встреч, соревнований, что захочется запечатлеть на пленке все эти события. И такое желание вполне закономерно. Но что вы будете делать в дальнейшем с этими живыми фотографиями? Если хотите хранить их в архиве — это ваше право. Но не лучше ли сделать эту работу достоянием широкого круга зрителей? Не лучше ли попытаться сделать пусть скромный, маленький, но законченный фильм?

А для этого необходимо, ознакомившись во всех деталях с программой фестиваля, составить план своей работы, определить те события, которые вы решили показать в своем фильме, например выступление ансамбля самодеятельности вашего клуба или встречу с гостями фестиваля.

Конечно, съемочный план не должен являться незыблемым. Слепо следуя плану, вы можете пропустить непредвиденные, но волнующие события. Но вместе с тем план будет призывать вас к более глубокой кинематографической разработке темы, и, что также существенно, — к экономии пленки.

Разрабатывая план съемки какого-либо события, следует учитывать то обстоятельство, что событие может длиться три часа, а рассказать о нем в фильме нужно будет в течение, скажем, одной минуты. Поэтому выбирайте и запечатлевайте на пленке наиболее яркие, теплые и волнующие моменты этой встречи. Например, появление гостей, приветствия хозяев, лица людей, выразительно реагирующих на эту встречу. Хорошо бы снять моменты дружеского общения участников фестиваля, обмен сувенирами, живые разговоры. Возможно, участники встречи затеют хоровод... И это можно снять для кино.

Все выразительные моменты заранее предусмотреть невозможно. Что снимать и от чего отказываться, оператор-любитель должен решать на месте, ориентируясь в конкретной обстановке. Важно только, чтобы за отдельными деталями он не потерял из виду главной своей задачи — снять эпизод интересной встречи.

Для таких съемок очень полезно объединиться нескольким кинолюбителям. Тогда можно заранее распределить точки съемки и задания. Совместная работа нескольких любителей просто необходима при съемке, например, таких событий, как торжественное шествие участников фестиваля по улицам Москвы или открытие VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов на стадионе имени В. И. Ленина. Одному и даже двум кинолюбителям не справиться с такой сложной съемкой.

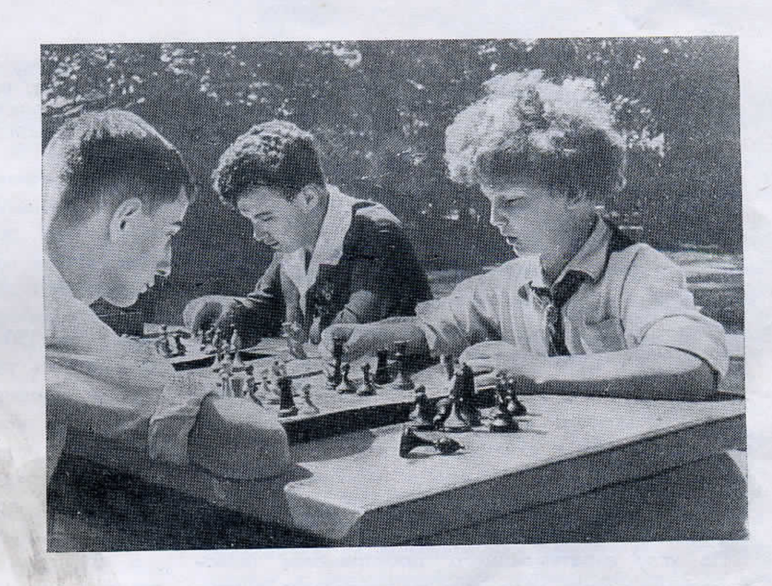
Мы призываем кинолюбителей заблаговременно подготовиться к съемкам VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве, чтобы в своих фильмах ярко отобразить это интересное, волнующее событие.

СОХРАНЯЙТЕ НЕГАТИВЫ

К сожалению, далеко не все фотолюбители берегут свои негативы так, как это следует. А ведь от того, в каком порядке они содержатся, зависит подчас очень многое. Бывает, что надо срочно найти нужный снимок для фотовыставки. Иногда же требуется какая-либо фотография как исторический документ. Необходимо, следовательно, тщательно беречь негативы.

Нет нужды хранить негативы всех съемок. Но наиболее ценные — все то, что представляет общественный или художественный интерес,— сохранять необходимо. Особо ценны портретные снимки.

О том, какой интерес может представлять хорошо сохраняемый негативный фонд, можно судить по напечатанным здесь снимкам ленинградского фотокорреспондента Д. Трахтенберга.





На верхнем снимке вы видите пионера Марка Тайманова. Этот снимок был сделан более десятка лет назад в шахматном клубе Ленинградского Дворца пионеров. М. Тайманов тогда и не думал, что он будет гроссмейстером.

Недавно Д. Трахтенберг сделал в том же клубе другой снимок, на котором был запечатлен Марк Тайманов со своим способным учеником... пионером Игорем Таймановым. Вспомнив о прежнем снимке, Д. Трахтенберг нашел его в своем архиве. И вот сегодня мы можем сопоставить эти снимки. Д. Трахтенберг дал им общий заголовок — «Отцы и дети». Не правда ли, получилась интересная информация?

ПАНОРАМНАЯ ФОТОСЪЕМКА

И. МИНЕНКОВ

Мне хотелось бы узнать о том, как правильно делать панорамные снимки, состоящие из 4—5 последовательно снятых кадров, какие для этого нужны приспособления. Возможно ли производить такие съемки фотоаппаратом «Зоркий»?

В. ФАДЕЕВ,
старший мастер цеха «Нормаль»
автозавода им. Лихачева

Панорама — изображение, охватывающее весь круг или значительный угол местности по горизонту. Панорамная съемка позволяет расширить поле зрения на фотографическом снимке. Фотопанорама имеет большие преимущества перед обычными снимками, особенно при съемке архитектурных сооружений, ландшафтов и т. п.

По углу охватывающего пространства фотопанорамы можно разделить на секторные и круговые. Секторные передают пространство в пределах 100, 130 и более градусов. Круговые охватывают весь горизонт с одной точки стояния.

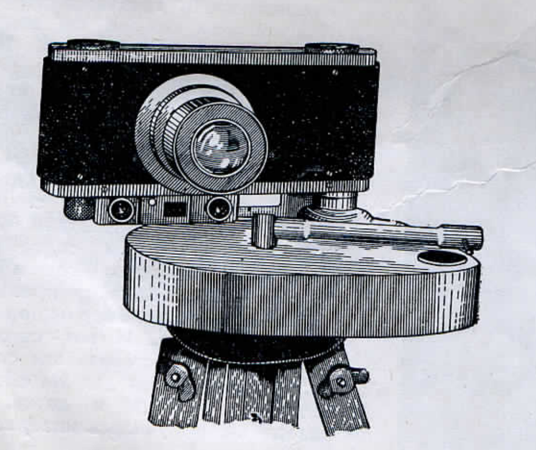


Рис. 1. Панорамный механизм Пашковского

Углы зрения большинства фотографических объективов лежат в пределах от 40 до 60°, а широкоугольных — не превосходят 90—100°. Поэтому при съемке секторных и круговых панорам необходимо пользоваться специальной аппаратурой.

В 1938 году Пашковский сконструировал панорамный механизм (рис. 1), позволяющий производить съемку трех полных панорам фотоаппаратом «ФЭД». Механизм состоит из большой основной шестерни, скрепленной со штативом, вокруг которой обегает малая шестерня, соединенная с головкой перемотки пленки аппарата. Аппарат укрепляется на механизме вверх крышкой. Во время съемки механизм вместе с аппаратом при помощи пружины вращается вокруг основной шестерни. При этом малая шестерня, вращая головку камеры, производит непрерывную перемотку пленки синхронно угловому перемещению объектива. Пленка экспонируется, проходя перед щелью в кадровом окне аппарата. Выдержка изменяется регулированием скорости вращения аппарата, ширины щели и диафрагмированием.

Этот же принцип положен и в основу панорамного фотоаппарата И. Петрова (рис. 2), в котором съемка панорам производится на подвиж-

четким предметам границы второго кадра, делают третий кадр и т. д.

Удобнее съемку производить при помощи панорамной головки (рис. 4) универсальным объективом с $f = 50$ мм. Головка состоит из неподвижной детали *2*, привинчивающейся к штативу. Вокруг детали вращается площадка *1* с установленным на ней аппаратом. Во вращающейся площадке имеется шариковый фиксатор, который, попадая в углубления неподвижной части,

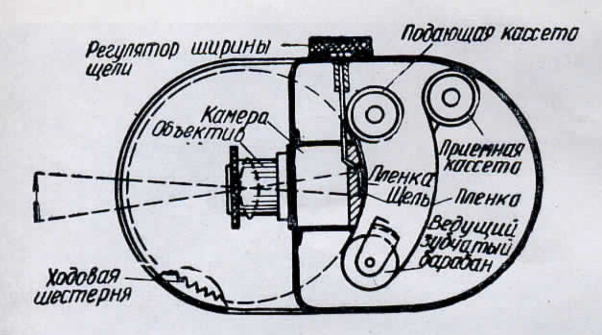


Рис. 2. Панорамный фотоаппарат Петрова

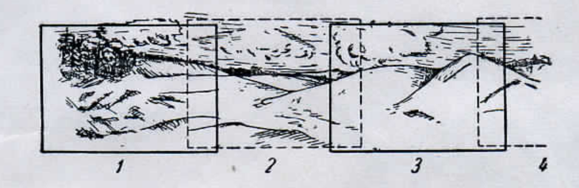


Рис. 3. Выбор зон перекрытия кадров при панорамной съемке с рук

ную пленку в пределах любого заданного сектора до 300°.

С 1936 года оригинальные панорамные фотоаппараты начинает разрабатывать Ф. В. Токарев. Одна из его промышленных моделей имеет объектив «Индустар-22», вмонтированный в поворачивающийся барабан аппарата. Этот объектив равномерно перемещается во время съемки и охватывает панораму в 105°. Изображение проецируется через узкую щель затвора на натянутую по окружности пленку. Аппарат позволяет сделать 14 снимков форматом 24 × 96 мм на пленку длиной 1,65 м. Наводка на резкость осуществляется по шкале метража. Съемка может производиться с выдержками $^1/_{25}$, $^1/_{50}$, $^1/_{100}$ и $^1/_{150}$ сек., регулируемыми шириной щели затвора. Для кадрирования установлен широкоугольный видоискатель, в центре которого имеется круглый уровень для приведения камеры в горизонтальное положение.

Применение в панорамных аппаратах 35-миллиметровой кинопленки значительно уменьшило их габариты и упростило процесс съемки.

Панорамную съемку можно производить и обычными фотографическими аппаратами с рук или при помощи панорамных головок. При этом делают ряд взаимно перекрывающихся снимков, которые затем монтируют в общую панораму.

Снимая с рук, выбирают необходимый сектор съемки и устойчиво становятся на точке съемки, распределив тяжесть корпуса на обе ноги. Затем замечают в видоискателе границы первого кадра и делают снимок. Не изменяя позиции и сохраняя положение оптической оси объектива по горизонтали и высоте, поворачивают аппарат. Второй кадр должен перекрывать первый на 10—15% (рис. 3). Заметив по

ограничивает поворот головки через каждые 40°. Этим автоматически достигается необходимое перекрытие снимков.

Одним из важных условий при съемке панорам является правильный выбор точки съемки. Необходимо помнить, что длинные прямые линии вблизи аппарата, перпендикулярные его оптической оси, воспроизводятся на стыке с изломом, который будет тем больше, чем ближе эти линии расположены к аппарату. У линий, достаточно удаленных от аппарата или идущих под острым углом к оптической оси объектива, изломы на стыках будут незаметными. Искажения особенно велики при съемке архитектурных сооружений. Поэтому, снимая архитектурные сооружения, следует уменьшать угол поворота аппарата между отдельными кадрами, чтобы последние перекрывались на 25—35%.

Все кадры панорамы должны быть сняты с одинаковой выдержкой и диафрагмой. Лишь в отдельных случаях, если объекты имеют различную яркость, можно изменить выдержку. Однако это в свою очередь вызывает дополнительную работу при печати и монтаже.

Съемку панорам возможно вести лишь при небольшом количестве подвижных объектов. В противном случае одни и те же объекты будут изображены на нескольких снимках. Необходимо следить за тем, чтобы подвижные объекты и их тени в момент съемки не находились близко к краю кадра, а направление вращения



Западная часть главного Кавказского хребта

аппарата было противоположным движению объектов.

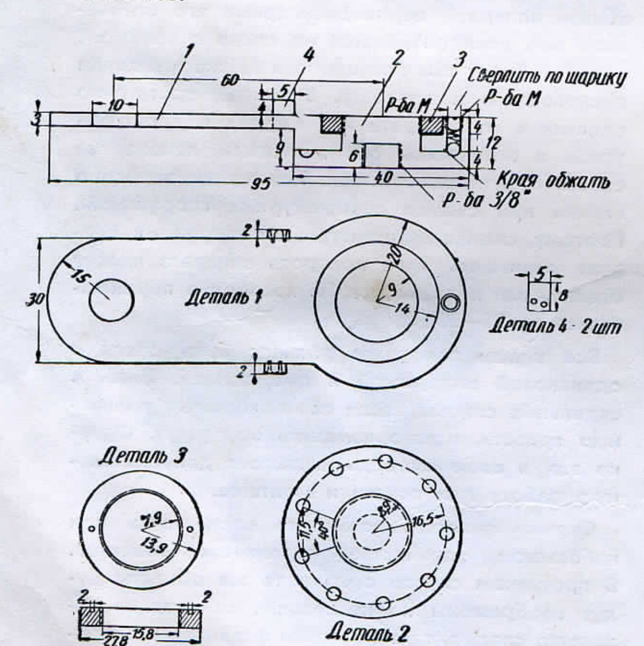


Рис. 4. Панорамная головка для аппаратов «ФЭД» и «Зоркий»

Съемку панорам пленочными аппаратами следует производить, вращая аппарат по направлению движения пленки, то есть для широкопленочных аппаратов справа налево, а для малоформатных — слева направо. Это обеспечивает правильную последовательность расположения снимков на пленке, облегчая их просмотр и оценку.

При съемке желательно иметь рассеянное освещение. Прямой солнечный свет, дающий контрастные тени от объектов и густые тени от облаков, мешает рассмотрению изображения. Различие в контрастности и тональности отдельных снимков делает заметными стыки панорамы. Для снижения влияния воздушной дымки, повышения контрастности и лучшей проработки отдельных деталей на дальних планах целесообразно пользоваться желтым или оранжевым светофильтром.

При печати необходимо следить за тем, чтобы все снимки имели одинаковый тон, контраст и масштаб. Лучше всего пользоваться увеличителем, в котором выравнивание пленки достигается зажимом ее между двумя стеклами, обеспечивающими постоянство фокусировки и масштаб. Установленные масштаб и резкость не следует изменять в процессе печати всех снимков.



Фото Б. Малкова

Фотографическую обработку и сушку отпечатков следует производить в одних и тех же условиях, чтобы не деформировалась бумага и не изменялся масштаб изображения.

Предварительно делают черновой монтаж панорамы путем наложения снимков один на другой. На середине перекрытия соседних снимков выбирают две хорошо видимые на каждом кадре точки *ab*, *cd* и т. п. (рис. 5). Эти точки на каждом кадре осторожно накалывают острой иглой. Приложив к этим точкам металлическую линейку, снимки по прямым *ab*, *cd* и т. п. разрезают скальпелем. Точки следует выбирать так, чтобы линия пореза шла параллельно вертикальной стороне снимка и не проходила вдоль границ узких линейных контуров.

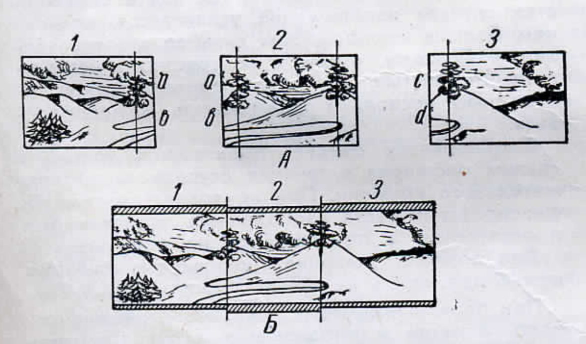


Рис. 5. Монтаж снимков способом обрезки: А — выбор точек, Б — обрезанная и смонтированная панорама

Разрезанные снимки наклеивают на картон или плотную бумагу фотоклеем, а еще лучше резиновым клеем, который не вызывает деформации отпечатков. Наклеив средний снимок, с обеих сторон к нему подклеивают соседние, следя за совпадением контуров по линии пореза. Затем какой-либо твердой гладилкой хорошо заглаживают швы и оставляют панораму на просушку, положив на нее стекло и груз. После просушки подрезают низ и верх панорамы. Швы складных панорам подклеивают с обратной стороны полоской коленкора так, чтобы панорама складывалась по швам.

ПРОТРАВНОЕ ВИРИРОВАНИЕ

М. СУРОВА,
С. СУРОВ

В технике фотографии известны различные способы избирательного окрашивания черно-белых изображений. Однако одни из них слишком сложны и дороги, другие не обеспечивают достаточной прочности окраски. Все они, кроме того, позволяют получать лишь одноцветные изображения.

Получение цветных изображений по способу многослойной цветной фотографии пока еще малодоступно в силу сложности процесса обработки и дороговизны материалов.

Раскраска фотографических изображений анилиновыми красителями кислотной группы не дает необходимой живописности, так как черно-белое фотографическое изображение окрашивается только поверхностно.

Описываемый ниже способ протравного многокрасочного вирирования лишен указанных недостатков. В нем для окрашивания изображения во все тона и оттенки используются лишь один протравляющий раствор и несколько растворов основных анилиновых красителей слабой концентрации.

Способ многокрасочного протравного вирирования дает возможность фотолюбителям придавать черно-белым фотографическим изображениям художественную живописность.

Многокрасочное протравное вирирование фотографических черно-белых изображений основано на способности некоторых соединений серебра образовывать с анилиновыми красителями основной группы нерастворимые в воде и устойчивые в отношении света цветные лаки.

Металлическое серебро, образующее фотографическое изображение, в результате травления приобретает способность окрашиваться частично или полностью этими лаками.

Процесс протравного вирирования в общих чертах заключается в следующем.

Хорошо промытый отпечаток погружают в протраву, быстро промывают, укладывают на стол, слегка просушивают и окрашивают путем заливки определенных участков изображения растворами красителей. Окрашенные отпечатки осветляют в слабых растворах кислоты, промывают и сушат.

Для того чтобы процесс проходил нормально, фотоотпечаток должен иметь полностью проработанные детали в тенях и совершенно чистые, без вуали, светá. При наличии слабой вуали ее следует удалить, обработав отпечаток в следующем растворе:

Вода	1000 мл
Тиосульфат натрия	50 г
Красная кровяная соль	2,5 »

Обработка ведется только в свежем растворе не свыше 3 мин. После удаления вуали отпечаток тщательно промывают.

Контрастные жесткие фотоизображения мало пригодны для окрашивания, так как в большинстве случаев изображение усиливается, причем, чем больше серебра, тем сильнее степень усиления. Поэтому, чтобы с контрастного негатива получить чистые, без вуали, света, позитив необходимо несколько перепечатать и недопроявить.

Фиксирование следует производить только в свежих растворах в течение достаточно продолжительного времени. При неудовлетворительном фиксировании света изображения окрашиваются и осветлению в полной мере не поддаются.

Для полного удаления тиосульфата отпечаток нужно промывать не менее 30 мин.

При плохой промывке неизбежны неравномерность окраски и образование пятен. Промывая одновременно несколько фотоотпечатков в одной ванне, нужно следить за тем, чтобы они не прилипали друг к другу и к стенкам ванны.

Фотоотпечатки, имеющие желтую вуаль, для окрашивания непригодны.

Качество окрашивания в значительной мере зависит от сорта бумаги. На бромосеребряных бумагах получаются лучшие результаты, чем на бумагах хлоробромосеребряных.

Поверхность бумаги также влияет на окраску. Лучшие результаты получаются на бумагах с глянцевой и полуматовой поверхностью.

Для одноцветного окрашивания анилиновыми красителями широко используется роданистая протрава Христенсена, улучшенная братьями Люмьер и Зейветцом, которая состоит из следующих двух растворов:

1)	Вода	800 мл
	Медь сернокислая	26 г
	Калий лимоннокислый	60 »
	Кислота уксусная 80%-ная	30 мл
2)	Вода	200 »
	Роданистый калий	12 г
	или роданистый аммоний	20 »

Эта протрава достаточно устойчива, и для одноцветного окрашивания очень хороша, но для многокрасочного вирирования не вполне пригодна, так как не обладает способностью одновременно адсорбировать (концентрировать) разные красители и их смеси.

Поэтому авторами статьи была разработана специальная протрава следующего состава:

Медь сернокислая	42 г
Натрий или калий лимоннокислый	257 »
Кислота уксусная 80%-ная	30 мл
или аммоний роданистый	30 г
Вода	до 1 л

Она должна быть совершенно прозрачной, интенсивного сине-зеленого цвета.

Отличие этой протравы от общеизвестных заключается в высоком содержании (до 260 г/л) лимоннокислой соли, что практически обеспечивает одновременное адсорбирование различных красителей, стойкость раствора и бесцветность протравленного фотографического изображения.

Техника многокрасочного протравного вирирования. Тщательно промытые сухие или мокрые фотоотпечатки погружают в раствор протравы на время от 40 сек. до 15 мин. Продолжительность травления зависит от степени истощения раствора и желаемой яркости окраски изображения. Чем дольше протравливается фотографическое изображение, тем плотнее и насыщеннее получается его окраска.

После обработки в протравном растворе отпечаток промывают в проточной воде в течение 15—20 мин. При более продолжительной промывке способность серебра фотографического изображения окрашиваться значительно ослабляется и может утратиться совсем.

Промытый отпечаток кладут на ровную поверхность эмульсией вверх и ватным или марлевым тампоном удаляют с него излишек влаги.

Фотоотпечатки окрашиваются соответствующими красителями с помощью кистей или ватных тампонов. Необходимо следить за тем, чтобы краситель достаточно полно окрашивал серебро, вводя в случае надобности дополнительные количества его.

Не следует торопиться удалять излишек красителя, так как краситель окрашивает серебро пропорционально содержанию его в обрабатываемом позитиве.

В зависимости от сложности и размеров оригинала вирирование может продолжаться от 30 мин. до нескольких часов. При этом перерыв в окрашивании не имеет никакого значения.

По окончании окрашивания во избежание затеков красителей отпечатки промывают в воде. Эта операция обычно продолжается 30—40 сек., после чего оригинал переносят в осветляющий раствор.

В осветляющей ванне (3%-ный раствор уксусной или соляной кислоты) все красители, не вошедшие в лакокрасочные образования, растворяются, и изображение, освобожденное от излишков их, становится многоцветным, приобретает приятную тональность.

Процесс осветления нужно производить до желаемой плотности окраски светлых мест. Обычно осветление заканчивается через 1,5—2 мин. Осветляющие ванны нужно менять возможно чаще.

В отдельных случаях процесс осветления может затянуться. Иногда необходимо чередовать осветление в растворе кислоты с осветлением в воде.

Местное ослабление, а в необходимых случаях и дополнительное осветление белых мест производят ватным тампоном, смоченным полупроцентным раствором тиосульфата или раствором аммиака (нашатырным спиртом).

После осветления окрашенное изображение промывают в течение 10—15 мин. в проточной или часто меняемой воде. Перед сушкой для предотвращения затеков с отпечатков тампонами удаляют излишки влаги. Сушат отпечатки обычным порядком.

Растворы красителей. Для окрашивания применяют чистые растворы анилиновых красителей основной группы в концентрации 0,3—0,5% или их смесей с добавлением того же количества 80%-ной уксусной кислоты. Для некоторых растворов красителей целесообразно придерживаться следующей прописи:

Цвет окраски изображения	Наименование красителя	На 1000 *мл* воды	
		красителя в *г*	80%-ной уксусной кислоты в *мл*
Желтый	Аурамин	6	6
Оранжевый	Хризоидин	4	6
Красный	Сафранин	5	4
Зеленый	Ярко-зеленый (бриллиантовая зелень)	6	2
Фиолетовый	Метилвиолет	1	1

Все красители можно растворять в горячей воде. Исключение составляет аурамин, который от высокой температуры разрушается. Раствор

аурамина приобретает прозрачность при добавлении уксусной кислоты. Работать следует только свежеприготовленным раствором аурамина, особенно тогда, когда нужно получить чистые тона или телесный цвет.

Полученные протравным вирированием многоцветные фотографические изображения легко поддаются дополнительной окраске, отрисовке теней, отдельных деталей и технической ретуши кислотными анилиновыми красителями.

Краткая характеристика анилиновых красителей (основной группы) отечественного производства

Наименование красителя	Внешний вид красителя	Цвет окраски фотоизображения	Растворимость в воде	Сохраняемость в растворах	Способность смешиваться с другими красителями	Осветляемость
Аурамин	Слегка комкованные кристаллы желто-серого цвета	Чисто-желтый	Хорошая	Плохая	Хорошая	Хорошая
Хризоидин (хризоидин 110%-ный, ОСТ 1817)	Коричневые блестящие кристаллы или порошок красновато-коричневатого цвета	Оранжево-коричневый	Хорошая	Хорошая	Хорошая	Хорошая
Основной коричневый (Бисмарк коричневый „Р“ или коричневый № 1818, ОСТ 1818)	Порошок красно-коричневого цвета	Оранжево-коричневый с красноватым оттенком	Хорошая	Удовлетворительная	Плохая	Удовлетворительная
Сафранин (сафранин П)	Порошок или паста темного красно-коричневого цвета	Красный	Хорошая	Хорошая	Хорошая	Удовлетворительная
Родамин Ж (родамин g-)	Порошок темно-красного цвета	Красно-малиновый с желтоватым оттенком	Хорошая	Хорошая	Хорошая	Удовлетворительная
Родамин С (родамин Б)	Порошок	Чисто-розовый	Хорошая	Хорошая	Хорошая	Хорошая
Основной ярко-зеленый (бриллиантовая зелень)	Кристаллы мелкие с бронзовым отливом	Ярко-зеленая	Хорошая	Хорошая	Хорошая	Отличная
Основной бирюзовый (бирюзовый голубой Г)	Мелкие кристаллы	Зеленовато-голубой	Хорошая	Хорошая	Хорошая	Отличная
Метиленовый голубой и метиленовый голубой Ц	Мелкие кристаллы или паста	Интенсивно-синий	Хорошая	Хорошая	Хорошая	Удовлетворительная
Основной темно-синий КК (мельдоль голубой)	Мелкие кристаллы или паста	Синий с красноватым оттенком	Хорошая	Хорошая	Хорошая	Удовлетворительная
Метилвиолет		Фиолетовый	Хорошая	Очень хорошая	Хорошая	Хорошая

ШИРОКОУГОЛЬНЫЙ ОБЪЕКТИВ „МИР-I"

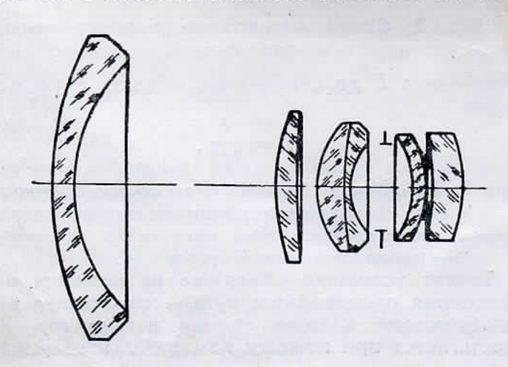
С. ЛЕРМАН

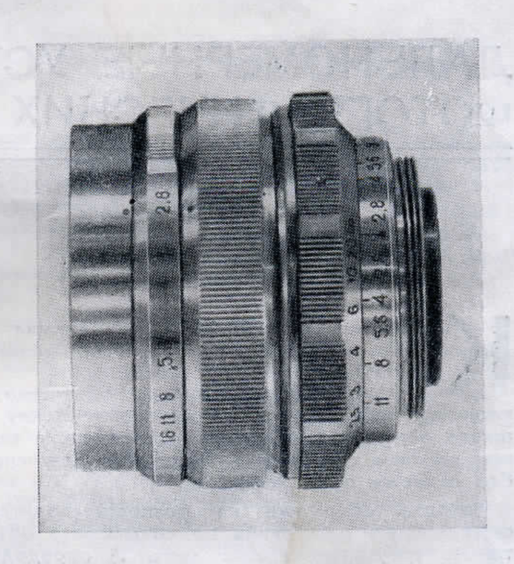
Создание оптической системы светосильного широкоугольного фотографического объектива «Мир-1» для однообъективных зеркальных фотокамер является большим шагом вперед в области фотографической оптики. Расчет такого объектива очень сложен из-за конструктивных особенностей однообъективных зеркальных камер.

У зеркальных фотоаппаратов типа «Зенит С», «Старт» и других между объективом и фотопленкой помещается откидное зеркало. Поэтому широкоугольный короткофокусный объектив для подобных камер должен иметь большой фокусный отрезок (больше фокусного расстояния).

Для фотоаппаратов «Зоркий», «Киев», «Ленинград» и других незеркальных камер применяется обычный широкоугольный короткофокусный объектив «Юпитер-12» 1 : 2,8/35 *мм*, не имеющий длинного фокусного отрезка. Задние линзы этого объектива помещаются внутри фотокамеры. Вследствие этого объектив «Юпитер-12» не может быть использован в однообъективной зеркальной камере, у которой внутреннее пространство занято откидным зеркалом.

Объектив «Мир-1», оптическая схема которого изображена на рисунке, при относительно малом фокусном расстоянии обладает большим рабочим расстоянием. Это дает возможность применять его в качестве сменного объектива не только в однообъективной зеркальной камере, но и в камере с центральным затвором, помещенным позади объектива.





Большое угловое поле зрения и большая светосила объектива позволяют использовать его для архитектурных съемок и съемок с небольших расстояний в тесных помещениях.

Объектив «Мир-1» имеет следующие основные характеристики:

фокусное расстояние	37 *мм*
относительное отверстие	1 : 2,8
угловое поле зрения	60°
рабочее расстояние	45,2 *мм*
число линз	6
число склеенных поверхностей .	2

Объектив сделан в оправе для фотоаппаратов «Зенит» и «Зенит С» (см. фото).

Ирисовая диафрагма позволяет изменять относительное отверстие в пределах от 1 : 2,8 до 1 : 16.

Перемещая объектив в оправе фотоаппарата, можно вести съемку с расстояний от 0,7 *м* до бесконечности.

Для лучшего рассмотрения изображения в зеркальном фотоаппарате целесообразно производить наводку на резкость при наибольшем отверстии диафрагмы, то есть при наибольшем количестве света на матовом стекле, и затем диафрагмировать объектив до нужного отверстия. Последняя операция часто бывает неудобной, так как необходимо прервать наблюдение на матовом стекле и перенести взгляд на шкалу диафрагмы для ее установки. Чтобы исключить это неудобство, в оправе объектива «Мир-1» сделаны два установочных кольца для предварительной и окончательной установки диафрагмы. Поворотом одного кольца заранее устанавливают по шкале величину желаемой диафрагмы. При этом отверстие диафрагмы остается полностью раскрытым для наводки на резкость. Поворачивая второе кольцо до упора, не прерывая наблюдения изображения на матовом стекле, отверстие диафрагмы уменьшают до заранее установленной величины первым кольцом.

ДАЛЬНОМЕРНЫЕ УСТРОЙСТВА ФОТОГРАФИЧЕСКИХ АППАРАТОВ

Ф. НОВИК

Качество фотографического снимка во многом зависит от правильной установки объектива на резкость.

Как известно, наводка объектива на резкость производится по матовому стеклу, по шкале расстояний на оправе объектива, а также при помощи дальномера. Лучшим из этих способов является последний.

Наводка объектива на резкость сводится к определению расстояния до снимаемого объекта. Из треугольника ABP (рис. 1) определяют

Рис. 1. Определение расстояния до снимаемого объекта

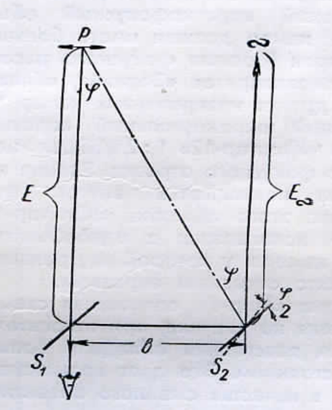


Рис. 2. Схема дальномера с поворотным зеркалом

расстояние E до снимаемого объекта P по формуле

$$E = \frac{b}{\operatorname{tg}\varphi},$$

где b — величина базиса дальномера, имеющего постоянную длину для определенной конструкции,

φ — параллактический угол.

Точная установка объектива на резкость изображения производится путем совмещения двух изображений в поле зрения дальномера. Это достигается при помощи измерительного устрой-

ства, или компенсатора, действуя которым можно поворачивать один из лучей на угол и тем самым совмещать оба изображения.

Величина перемещения измерительного устройства соответствует расстоянию до снимаемого объекта. Она должна быть возможно бо́льшей, так как в этом случае меньше сказывается ошибка, вызываемая погрешностями механизма.

Дальномеры в зависимости от конструкции измерительного устройства делятся на дальномеры с поворотным зеркалом, дальномеры с поворотной призмой, дальномеры с вращающимися призмами и дальномеры с клиновым компенсатором.

Ниже рассматриваются принцип устройства и работа дальномеров, применяемых в современных фотографических аппаратах.

Дальномеры с поворотным зеркалом

Дальномеры с поворотным зеркалом бывают двух типов. В дальномерах первого типа измерительный луч отклоняется путем поворота зеркала на одном из концов базиса (рис. 2).

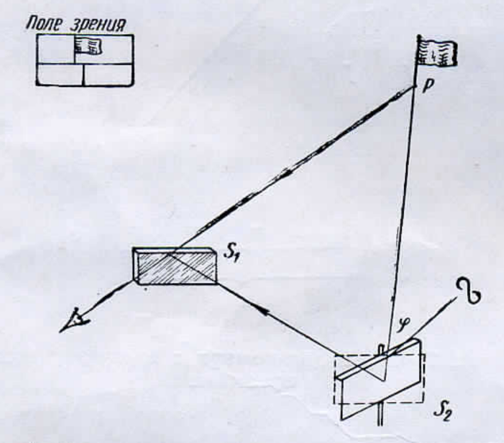


Рис. 3. Схема дальномера с поворотным зеркалом, в котором изображение разрезано посередине

Глаз наблюдает два изображения: одно через полупрозрачное зеркало S_1, второе при помощи зеркал S_1 и S_2. Изображения совмещаются лишь тогда, когда зеркало S_2 повернется на угол $\frac{\varphi}{2}$.

Кулачок на задней части оправы объектива управляет движением вращения зеркала S_2.

Недостаток данной конструкции заключается в том, что при съемке на небольших расстояниях оба изображения имеют неодинаковую величину.

В дальномерах второго типа изображение снимаемого предмета разрезается на две части находящиеся друг над другом.

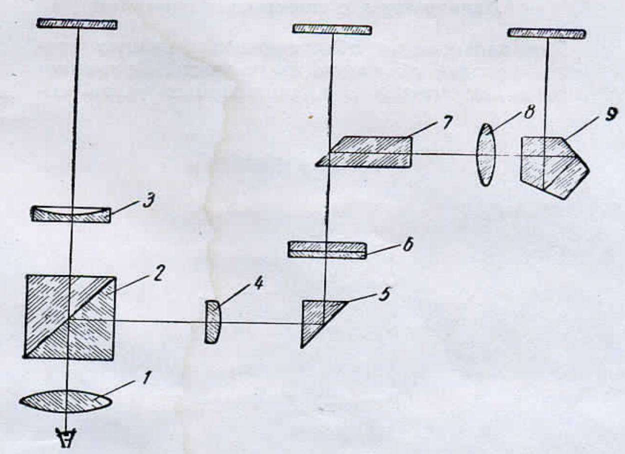


Рис. 4. Оптическая схема визира, совмещенного с дальномером фотоаппарата «Лейка», модель 3

Такой дальномер состоит из двух зеркал с полным серебрением. Высота зеркала S_1 (рис. 3) в два раза меньше высоты зеркала S_2.

У этих типов дальномеров угол вращения зеркала незначителен. Например, при длине базиса 60 мм и установке объектива от 1 м до бесконечности угол вращения составляет примерно 2°.

Дальномеры с поворотным зеркалом или с поворотной прямоугольной призмой, установленной вместо зеркала, широко применяются в аппаратах «ФЭД», «Зоркий», «Лейка» и других.

В последних выпусках дальномеров данной конструкции визирное устройство соединено с дальномером, что очень удобно для фотосъемки.

На рис. 4 показана оптическая система визира, совмещенного с дальномером, применяемая в аппарате «Лейка», модель 3. Как видно из рис. 4, в левой части схемы расположен визир, состоящий из объектива *3* и окуляра *1*, а в правой части — дальномер. Между окуляром и объективом поставлен кубик *2*.

Пучок света попадает в дальномерную ветвь и проходит через пентапризму[1] *9*, компенсационный объектив *8*, призмы *7* и *5*, линзу *4* и, отразившись от полупрозрачного слоя стеклянного кубика, попадает в окуляр *1*. Сетка *6* состоит из двух пластинок. На одной пластинке нанесены рамки, ограничивающие поле зрения сменных объективов, на второй имеется окно дальномерного поля.

Совмещение изображений происходит путем передвижения компенсационного объектива *8* перпендикулярно оптической оси.

---

[1] Пентапризмой называется пятиугольная призма с двумя отражающими гранями. Она служит для отклонения луча на 90°. Пентапризма дает прямое изображение.

Дальномеры с поворотной призмой

Эти дальномеры обеспечивают большую точность наводки объектива на резкость. Применяемая в них призма с изменяющимся углом со-

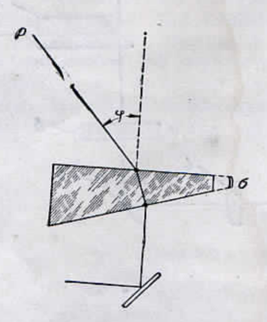


Рис. 5. Ход лучей через поворотную призму

здает более благоприятное соотношение между перемещением измерительного устройства и углом отклонения луча по сравнению с тем, что дает поворотное зеркало.

На рис. 5 показан ход лучей через призму.

Для того чтобы можно было использовать призму в качестве измерительного устройства в дальномере, необходимо, чтобы преломляющий угол призмы изменялся непрерывно.

В связи с этим в некоторых конструкциях дальномеров применяют систему, состоящую из плосковыпуклой и плосковогнутой линз с одинаковыми радиусами кривизны, изготовленных из оптического стекла одной марки.

Если передняя и задняя плоскости линз параллельны, то лучи, прошедшие через измерительное устройство, не меняют своего направления.

Если же одну линзу сдвинуть относительно другой, не отрывая их друг от друга, то образуется призма, преломляющий угол которой изменяется непрерывно. Луч, проходящий через измерительное устройство, изменяет свое направление. Принцип действия этого измерительного устройства показан на рис. 6.

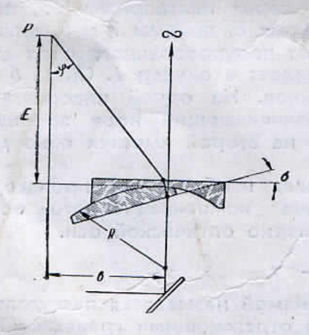


Рис. 6. Схема дальномера с непрерывно изменяющимся преломляющим углом

Зависимость расстояния от преломляющего угла измерительного устройства до снимаемого объекта может быть выражена в виде уравнения

$$\operatorname{tg} \sigma = \frac{b}{E(n-1)},$$

где b — величина базы дальномера,

E — расстояние до объекта,

σ — преломляющий угол призмы,

n — показатель преломления стекла.

По этому принципу построены измерительные устройства в дальномерах к аппаратам «Киев», «Контакс» и другим.

Дальномеры с вращающимися призмами

Еще бо́льшая точность наводки объектива на резкость может быть достигнута в случае применения пары клиньев[1], установленных таким об-

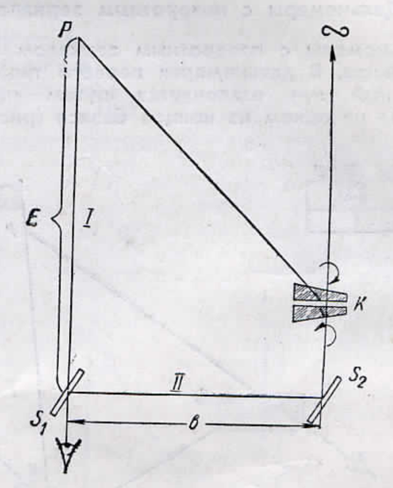


Рис. 7. Схема дальномера с вращающимися призмами

разом, что их можно вращать вокруг общей оси в противоположных направлениях.

Если вращать равномерно один клин против другого, то они действуют как призма, угол преломления которой при повороте на 180° равен 2_σ.

Схема дальномера с вращающимися клиньями показана на рис. 7. Глаз наблюдателя видит снимаемый объект через полупрозрачное зеркало S_1 вдоль луча I и одновременно вдоль лу-

[1] Клином называется треугольная призма с небольшим преломляющим углом, применяемая для отклонения луча.

Д. ТРАХТЕНБЕРГ

На празднике в гостях у моряков-балтийцев

→



В. КУНОВ

Утро

А. КОМОВСКИЙ
Дождь





А. СКУРИХИН — На Балтике

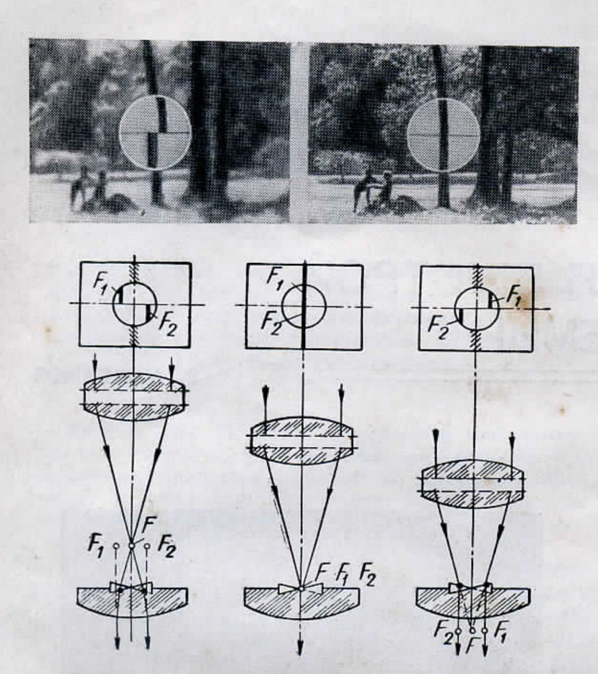


Рис. 8. Принципиальная схема клинового дальномера

ча II также через полупрозрачное зеркало S_1, зеркало с полным серебрением S_2 и клиновой компенсатор К.

При этом клиновой компенсатор устанавливается таким образом, что луч II, отклоняясь от первоначального направления на угол φ, также направляется на визируемый объект P. Два изображения объекта P, образуемые лучами I и II, первоначально кажутся наблюдателю сдвинутыми относительно друг друга, а после соответствующего поворота клинового компенсатора точно совмещаются друг с другом.

Сопряжение такого компенсатора с объективом осуществляется при помощи зубчатой передачи.

Схема широко применяется в фотографических аппаратах, например в аппарате «Москва».

Дальномер с клиновым компенсатором

Особый интерес представляет клиновой компенсатор, применяемый в некоторых моделях зеркальных фотографических аппаратов.

Клиновой компенсатор помещается в середине матового стекла, по которому объектив устанавливается на резкость. Он состоит из двух полированных клиньев, каждый из которых составляет четверть стеклянного шара диаметром 6 *мм*.

В середине матовой поверхности линзы имеется лунка радиусом 3 *мм*. Оба клина склеивают в лунке таким образом, что наружные поверхности их пересекаются и образуют небольшой угол с тонкой разделяющей линией посередине.

Принцип работы этого устройства виден из рис. 8.

Если объектив фотографического аппарата установлен недостаточно точно на резкость и изображение F будет резким впереди или позади матового стекла, тогда наблюдатель увидит сквозь одну призму предмет (например, дерево), смещенный в одну сторону (F_1), а сквозь вторую призму — смещенный в другую сторону (F_2).

При точной установке объектива на резкость изображения F_1 и F_2 совмещаются.

Величина смещения предмета зависит от преломляющего угла клина и расстояния до снимаемого объекта.

Данное дальномерное устройство просто по конструкции и очень удобно при рассматривании изображения на матовом стекле.

При установке объектива на резкость по матовому стеклу при помощи клинового компенсатора глаз наблюдателя видит детали объекта съемки в пределах круглого поля компенсатора более светлыми, чем в матированной части линзы, что значительно облегчает наводку на резкость при малой освещенности объекта.

Изображение на матовом стекле сохраняется полностью, что является весьма важным для общей композиции кадра.

К преимуществам дальномера с клиновым компенсатором следует отнести также и то, что при наводке объектива на резкость можно контролировать глубину резко изображаемого пространства.

Однако наводка объектива на резкость может осуществляться только при полной диафрагме или при диафрагме до 1 : 5,6.

Точность наводки объектива при помощи данного компенсатора ниже, чем при базисном дальномере.

Подобные дальномеры применяются в аппаратах «Экзакта», «Практина», «Контафлекс». В настоящее время подготавливается к выпуску отечественный фотографический аппарат «Старт» с клиновым компенсатором.



ПРИСПОСОБЛЕНИЕ ДЛЯ БЫСТРОЙ МНОГОКАДРОВОЙ СЪЕМКИ

В. МАКСИМОВ

Спорт, жанр, репортаж часто требуют многокадровой и быстрой съемки. Обычной камерой сделать это невозможно. В этом случае пользуются фотоаппаратом «Ленинград». Этим аппаратом от одного завода затвора можно снять 10—12 кадров подряд.

Однако скоростную съемку можно производить и аппаратами «ФЭД» и «Зоркий», применив тросиковое устройство, позволяющее довести скорость съемки до 100—120 кадров в минуту.

Общий вид фотоаппарата с установленным на нем тросиковым устройством показан на фото 1. На фото 2 и 3 показаны исходное и промежуточные положения рук фотографа при использовании тросикового устройства, оканчивающегося петлей. Петля надевается на средний палец правой руки. Взвод затвора и транспортировка пленки осуществляются без отрыва фотоаппарата от глаз коротким (около 5 см) прямолинейно-возвратным движением правой руки. Перемещать наружную петлю тросика можно и большим пальцем левой руки или передвигая фотоаппарат по линии визирования в сторону от снимающего к объекту. В последнем случае тросик должен заканчиваться большой петлей, надеваемой на шею фотографа. Этот вариант особенно удобен при пользовании рамочным видоискателем.

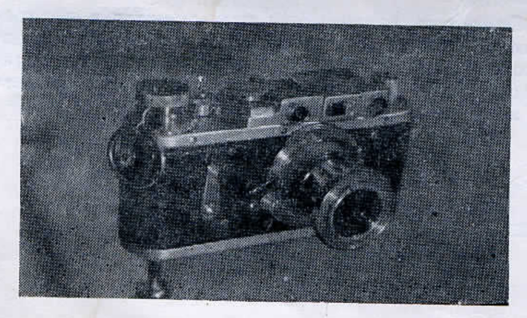


Фото 1. Общий вид фотоаппарата с тросиковым устройством



Фото 2. Исходное положение рук снимающего

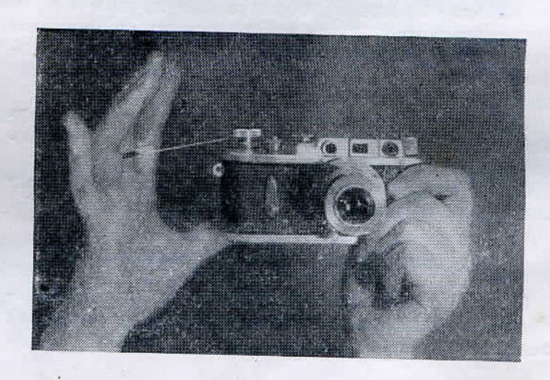


Фото 3. Положение рук снимающего при взводе затвора

Общий вид тросикового устройства показан на рис. 1. Устройство состоит из корпуса, головки, барабана, пружины храповика, пружины барабана, упора корпуса, тросика с петлей, пружины счетчика кадров, упора-вкладыша.

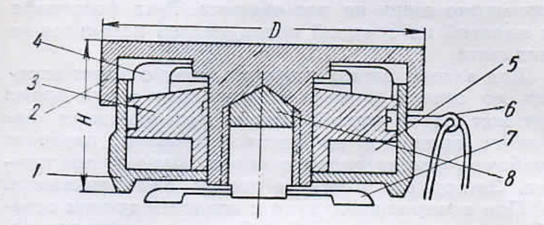


Рис. 1. Общий вид тросикового устройства в разрезе: 1 — **корпус,** 2 — **головка,** 3 — **барабан,** 4 — **пружина храповика,** 5 — **пружина барабана,** 6 — **тросик с петлей,** 7 — **пружина счетчика кадров,** 8 — **упор-вкладыш**

Корпус (рис. 2) имеет отверстие а для прохода хвостовика головки, прорезь для тросика б и нарезные отверстия для винтов, крепящих пружину и упор корпуса. Расположение прорези должно быть согласовано с вариантом присоединения наружной петли тросика.

Рабочее усилие от барабана передается головке (рис. 3) через пружину храповика. На цилиндрической поверхности головки имеется накатка, а у корня хвостовика — трехгранник а для посадки пружины храповика. Устройство допускает взвод затвора путем обычного вращения головки. По оси хвостовика проходит канал с резьбой $5 \times 0{,}5$ мм; в нижней части хвостовика расположены сухари **б** для соединения с пружиной счетчика кадров.

Барабан (рис. 4) имеет вверху зубья храповика а, в средней части — канавку для тросика б с узлом крепления последнего; внизу — хвостовик в для крепления подвижного конца пружины барабана.

Пружина храповика (рис. 5) размещается на трехграннике головки. При взводе затвора она передает рабочее усилие от барабана к головке. После снятия рабочего усилия пружина допускает свободное вращение барабана в обратную сторону. В качестве пружины для барабана может быть использована часовая пружина. Наружным концом она крепится к корпусу, а внутренним — к хвостовику барабана.

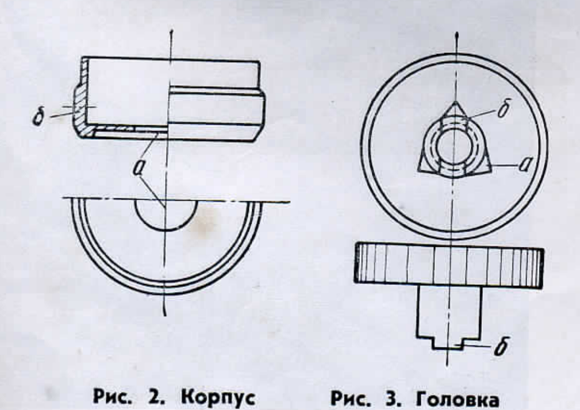


Рис. 2. Корпус **Рис. 3. Головка**

Тросик одним концом крепится к барабану и выводится через прорезь в корпусе наружу. Тросик должен быть из прочного и эластичного материала (стали, капроновой нити). Особое внимание следует обратить на узел крепления тросика к барабану, так как от тщательности крепления зависит надежность действия устройства. Один из вариантов крепления показан на рис. 4. Тросик — стальная струна — петлей надевается на утапливаемый винт г. Часть тросика за петлей проходит в пропиле д.

На сухари хвостовика головки надевается пружина счетчика кадров (рис. 6), обеспечивающая вращение лимба счетчика кадров вместе с головкой. Соединяется эта деталь с лимбом либо на трении, либо при помощи нанесенной на лимб радиальной насечки. Возможно сочетание сверлений на лимбе и кернений на концах пружины (в точках а). При всех вариантах лимб проворачивается относительно головки при установ-

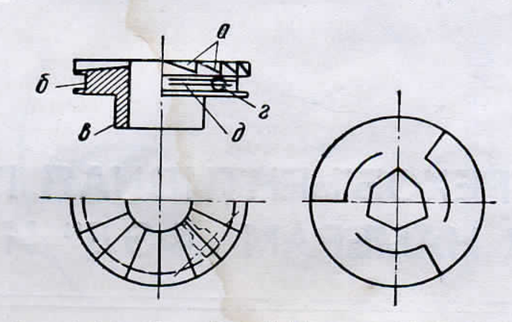


Рис. 4. Барабан **Рис. 5. Пружина храповика**

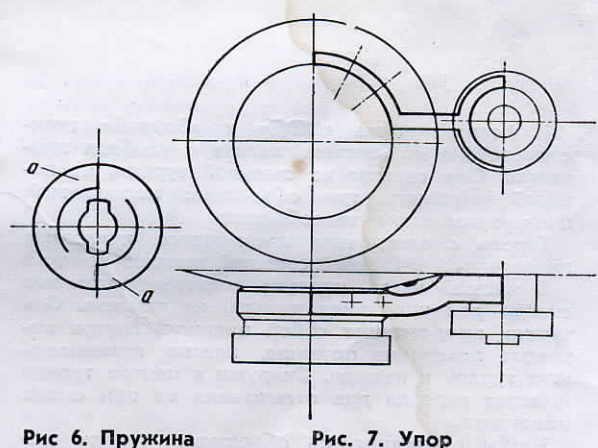


Рис 6. Пружина счетчика кадров **Рис. 7. Упор корпуса**

ке его на нуль. Для упрощения конструкции можно жестко соединить лимб с головкой, чтобы не было их относительного проворачивания, или сделать так, чтобы лимб вообще не вращался. Приблизительный счет кадров следует производить при этом по метке на головке. Установка на нуль в обоих последних случаях может быть

произведена в момент зарядки аппарата путем проворачивания головки при отведенном рычаге обратной перемотки.

Упор корпуса (рис. 7) служит для фиксирования неподвижного положения корпуса относительно корпуса фотоаппарата. Конструктивно может выполняться в самых различных вариантах.

Упор-вкладыш свободно помещается в канале головки, регулируя зазор между головкой и корпусом фотоаппарата. Он служит для разгрузки деталей фотоаппарата от осевых усилий при взводе затвора, уменьшает трение, исключает заклинивание.

В исходном положении тросик намотан на барабан (1,5—2 шага). Пружина барабана заведена примерно лишь на пол-оборота. Рука фотографа с надетой на средний палец петлей находится на аппарате.

Для взвода затвора правую руку отводят вправо до отказа (5 см). Фотоаппарат в это время держат левой рукой. Тросик разматывается. Барабан, вращаясь по часовой стрелке, передает рабочее усилие головке через пружину храповика. Затвор взводится, и пленка перематывается.

При возвращении руки к аппарату тросик освобождается, пружина барабана поворачивает барабан в обратную сторону, наматывая тросик. Головка при этом неподвижна, так как зацепления между пружиной храповика и его зубьями нет. После каждого взвода затвора можно производить съемку последующего кадра.

ТРЕХОБЪЕКТИВНАЯ ПРИСТАВКА К КАМЕРАМ „ФЭД" И „ЗОРКИЙ"

Е. СОКОЛОВ

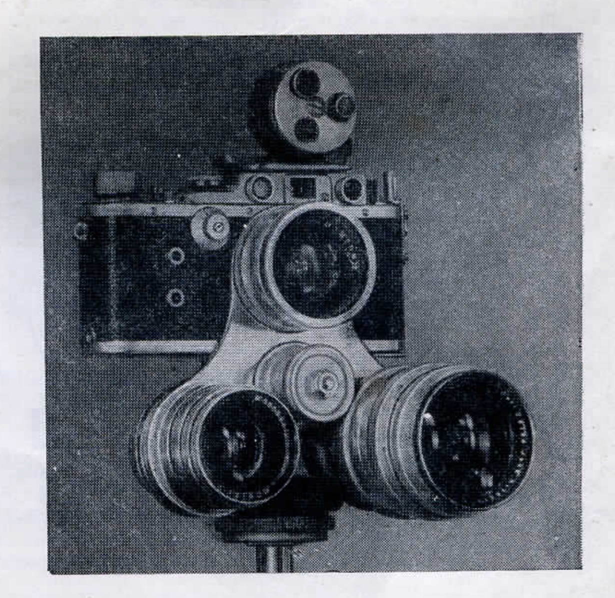
К фотоаппаратам «ФЭД» и «Зоркий» сконструирована компактная, легкая и удобная приставка. Она состоит из стальной турели, на которой укреплены три объектива: нормальный, широкоугольник и телеобъектив.

Турель смонтирована на корпусе приставки, привернутой к нижней съемной крышке камеры.

В нижней части корпуса имеется штативное гнездо для крепления камеры на штативе. Ось турели представляет собой цилиндр, внутри которого помещена пружина, плотно прижимающая турель к камере. Снаружи в центре турели имеется головка для оттягивания ее при смене объектива.

Чтобы отъюстировать объективы, турель делают такой же толщины как и кольцо объектива камеры. Пятиобъективную головку универсального видоискателя заменяют трехобъективной, в которую вставляются лишь три линзы, соответствующие объективам турели.

Чтобы сменить объектив, достаточно оттянуть турель вперед и повернуть на 120°. Соответственно надо повернуть и головку видоискателя. На это затрачивается не более секунды. Наводка



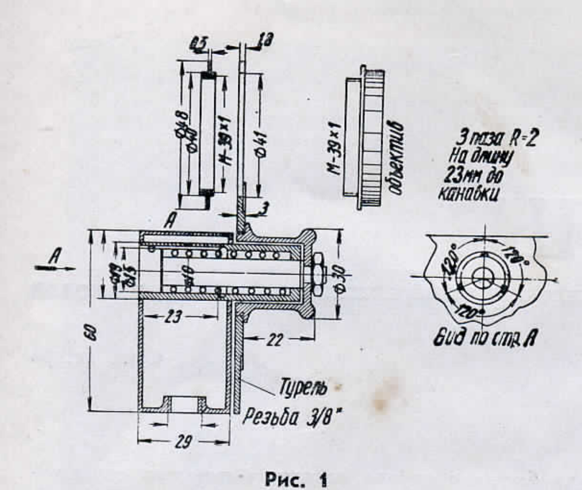


Рис. 1

объективами производится в обычном порядке.

На рис. 1 показана приставка в разрезе.

В головку вала турели запрессовывают три шарика диаметром 4 мм. При оттяжке турели шарики без люфта скользят внутри цилиндра и центрируют объективы. Это гарантирует опускание турели лишь в центре гнезда объектива и исключает повреждение линзы объектива, выступающей из оправы.

Крепление объективов осуществляется при помощи кольца с бортиком. Кольцо имеет резьбу. Одной заточкой диаметром 41 мм оно центрируется в турели, а другой (диаметром 40 мм) —

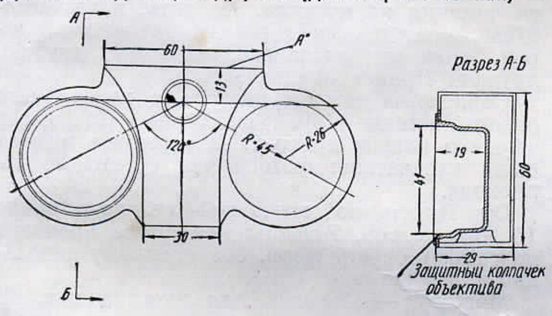


Рис. 2

в корпусе камеры после удаления кольца объектива.

Объектив при ввертывании в кольцо торцом прижимается к турели и затягивается в положении нулевой отметки шкалы расстояний.

Приставка плоскостью **А** крепится двумя болтиками к нижней крышке камеры. При перезарядке камеры турель оттягивают и несколько поворачивают в сторону.

На рис. 2 показан корпус приставки, сделанной из стального листа толщиной 1 мм. В корпус на резьбе ввертываются стальной цилиндр турели и предохранительные колпаки, выточенные из дюралюминия для двух объективов, находящихся вне камеры. Эти колпаки предохраняют объективы от пыли и повреждений. Торцы их находятся

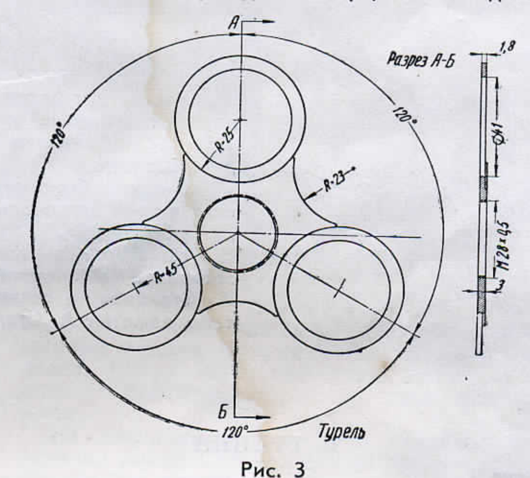


Рис. 3

на одной плоскости с камерой, что исключает перекос турели.

На рис. 3 показаны форма и размеры турели. Изготавливают ее из листовой стали толщиной 3 мм. Три отверстия диаметром 41 мм, расположенные по окружности через 120°, имеют заточки по торцам толщиной 1,8 мм. Толщина заточек, как и толщина бортика на кольце с резьбой, может быть изменена в соответствии с толщиной кольца объектива.

Все детали приставки хромируют или окрашивают.

ПУТЕВЫЕ ОЧЕРКИ И ЗАМЕТКИ

Вокруг ЕВРОПЫ

А. СТАНОВОВ

Фото автора

Летом прошлого года большая группа советских туристов совершила увлекательное путешествие вокруг Европы на теплоходе «Победа». Туристы побывали в Болгарии, Турции, Греции, Италии, Франции, Голландии, Швеции.

В каком бы порту ни останавливался красавец-теплоход, везде советских людей встречали толпы жителей, отовсюду неслось: «Привет Москве! Дружба! Мир!».

На борту теплохода находились специальные фотокорреспонденты журналов «Советский Союз» В. Шаховской и «Советская женщина» А. Становов, а также Фотохроники ТАСС — А. Стужин. Ниже мы печатаем заметки А. Становова об этом путешествии.

В ГРЕЦИИ

Третий день разрезает пенящиеся волны теплоход «Победа». Далеко позади остались родные берега Одессы. Все ближе и ближе земля древней Эллады — Греция. Плывем по Эгейскому морю. Справа и слева по борту множество островов, порой кажется, что это непрерывная цепь. Мы уже сделали много снимков. Нас интересует все: и жизнь на корабле и красивые морские пейзажи вокруг.

В порт Пирей теплоход вошел поздно вечером. На берегу множество огней, уходящих к горизонту, к древним Афинам и их вершине Акрополю, озаренному мощными лучами прожекторов.

Несмотря на поздний час, у причала толпилось много народа, и в первых рядах, конечно, были греческие фотокорреспонденты и журналисты. Они нетерпеливо прохаживались у трапа, стремясь быстрее попасть на борт теплохода. Скоро вспышки их импульсных ламп засверкали в салонах. Снимали и мы, но нас больше интересовал ночной Пирей, улицы города в неоновых рекламах. С верхней палубы хорошо виднелись небольшая набережная, маленькие лавочки, освещенные бары и кафе.

Утром в порту нас встречало много моряков и грузчиков. Жителей на территорию порта полиция не пустила. Но зато, когда автобусы с советскими туристами въехали в город, отовсюду раздалось: «Дружба, дружба, дружба! Привет Москве!»

Сердечным теплом повеяло с незнакомого берега. Улицы Пирея оживлены. Почти все знают о нашем приезде. В утренних газетах были напечатаны фотографии советского теплохода.

От Пирея до греческой столицы около 15 километров. Асфальтовое шоссе проходит по самому берегу моря, облепленному небольшими домиками.

Маршрут — обычный для иностранных туристов. Мы увидим древние памятники: Акрополь, храм Зевса, Олимпийский стадион, Археологический музей и многое другое. И все это за один день.

Проезжаем несколько километров. Над шоссе почти смыкаются густые кроны деревьев. Гид — стройная черноволосая девушка гречанка — поясняет:

— Налево городской парк, направо — королевский дворец.

У главного входа автобусы на минуту останавливаются. Высокие красивые ворота. Рядом небольшая будка и часовой королевской гвардии в старой национальной форме. Его белая юбка напоминает пачку балерины. На голове маленькая шапочка, на ногах замысловатые туфли с высоко приподнятыми шаро-



Греция. У входа в храм Дафний. Один из бойких бизнесменов предлагает советским туристам фотографии, снятые два часа назад

образными носками. Щелкают затворы фотоаппаратов. Гвардеец с удовольствием позирует. Он привык находиться под «обстрелом» туристов-фотолюбителей.

— Мы въезжаем в Афины, — объявляет в микрофон гид.

Собственно, границы между Пиреем и Афинами почти нет. Афины — современный город с населением в два миллиона человек. Большие красивые улицы полны народу. Множество автомашин всевозможных марок, троллейбусов, мотоциклов-роллеров... И вдруг из-за поворота показывается маленькая тележка, которую тащит ослик. Автобусы мчатся быстро. Все мелькает вокруг. Кажется, что это кадры цветного кино. И все же мы ухитряемся на полном ходу из окна сделать много снимков. Машины останавливаются у развалин храма Зевса. Огромное сооружение некогда имело сто четыре колонны, теперь их осталось всего семнадцать. Но и сейчас нельзя не восхищаться этим творением человеческих рук. Снова щелкают затворы наших фотоаппаратов. Каждому хочется запечатлеть остатки великолепного сооружения. Вокруг туристов все время снуют бойкие молодые люди с фотоаппаратами в руках и без конца снимают. Но это не фоторепортеры-профессионалы. Кто они, мы узнали позже.

Акрополь! Кто не мечтал увидеть этот величественный памятник древней Эллады. И вот теперь более четырехсот советских туристов поднимаются по его ступеням. Мы осмотрели колоннаду знаменитого Парфенона, храм Эрехтейон и многое другое. Бойкие молодые люди с фотоаппаратами упорно преследовали нас. В тени огромных колонн приютились со своими ящиками «пушкари», поджидая желающих получить фотографию через десять минут. Но к ним почти никто не подходил. Все туристы имели свои фотоаппараты.

Из Акрополя открывается красивая панорама на город. Справа остатки древнего театра Диониса, а дальше раскинулись улички и переулки греческой столицы.

Гиды все время торопят: «Скорее, скорее дальше, опаздываем — график».

Посетили мы и древний город Элефсин. По обочинам шоссе, ведущему к этому священному городу, приютились домики с плоскими крышами, обмазанными глиной. Здесь живут рабочие и мелкие служащие. Живут на этих выжженных солнцем равнинах. «Плата за квартиру очень высокая, а удобств никаких», — сказал наш гид.

Автобусы остановились у памятника XI века — храма Дафний. Здесь нас ждал сюрприз. У входа на больших каменных столах лежало множество фотографий. На снимках были изображены наши туристы, осматривавшие два часа тому назад храм Зевса, Акрополь, Парфенон. Так вот почему охотились за нами эти бойкие молодые люди. Они делали свой маленький бизнес. Снимки были размером 13 × 18 и 18 × 24, качества весьма сомнительного, но стоили дорого.

Быстро пролетело время. Наступил вечер. На улицах Афин зажглись сотни разноцветных реклам, они озарили столики кафе и ресторанов, разместившихся прямо на тротуарах.

Наступил час отъезда в Пирей. Снова наши автобусы несутся по освещенному шоссе.



Греция. Уличные фотографы в Акрополе

Покидая гостеприимный берег Греции, мы надолго запомнили улыбки и дружеские рукопожатия простых тружеников.

Дав прощальный гудок, теплоход «Победа» взял курс к берегам Италии.

СОЛНЕЧНАЯ ИТАЛИЯ

В Неаполь мы приехали рано утром. Вместо лазурного берега и яркого солнца увидели серое небо. Накрапывал дождь. Теплоход подхватили два маленьких катера и потянули его к причалу. Скоро все 430 туристов сошли на берег. Как бы приветствуя нас, засияло солнце. Тучи, подгоняемые ветром, скрылись за огромным Везувием, который был хорошо виден на горизонте.

В порту оказалось много встречающих. Фотокорреспонденты и кинооператоры «обстреливали» наш теплоход. Когда мы вышли на привокзальную площадь, один фоторепортер сказал мне полушутя, полусерьезно:

— Вы, русские, привезли нам отличную погоду.

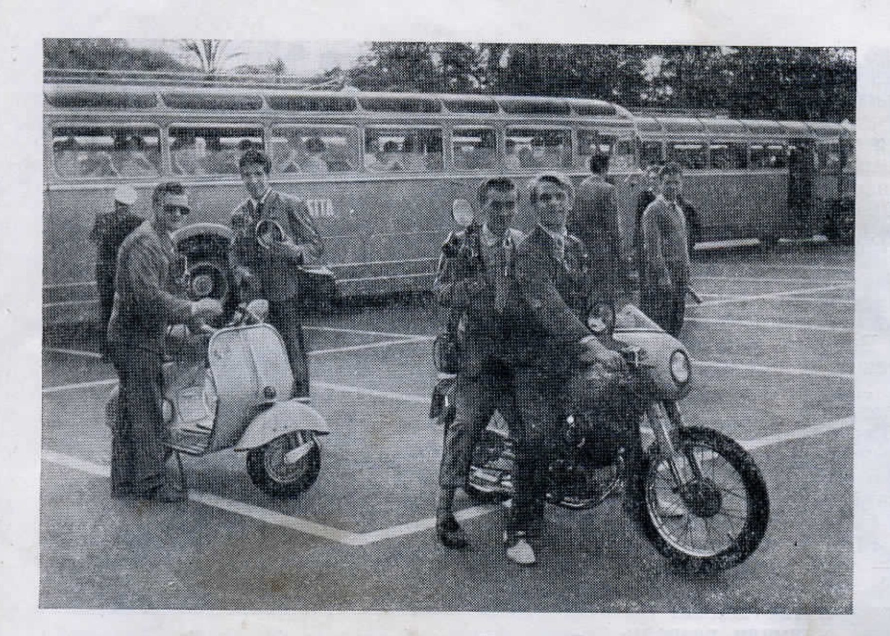
И вот автобусы мчатся по улицам Неаполя, хорошо знакомым нам по итальянским кинофильмам. У одной из арок на окраине города вдруг останавливаемся. Оказывается, начинается частная дорога, ведущая к развалинам знаменитой Помпеи. Чтобы проехать дальше, надо уплатить за каждую автомашину несколько сот лир. Служитель быстро отрывает талончик, вручает его шоферу, и машина трогается. Шоссе довольно узкое, много виадуков, но еще больше реклам. Впереди виден Везувий, а справа и слева от дороги — жилища рабочих. Бедные домики, развешанное белье и много ребятишек.

Помпея встретила нас продавцами сувениров, лавчонками и лотками. На улицах древнего города, некогда засыпанного пеплом Везувия, много туристов. Звучит английская, французская, немецкая речь. Нас преследуют фоторепортеры. Надо отметить, что информация итальянских газет не всегда была объективной. Некоторые газеты писали о советских туристах всевозможную чепуху, а фоторепортеры этих газеток старались сделать снимки «посмешнее», ловили неудачный поворот, неестественную позу. Но таких было немного.

На одной из уличек мы увидели кресло и двух молодых итальянцев, стоявших рядом. Гид пояснил: «Господа, вы можете заплатить три тысячи лир — и вас пронесут по городу». Потом он добавил: «Чаще всего такие экскурсии совершают американцы».

Мы осмотрели жилища древних жителей города, побывали в музее, где собраны старинные золотые украшения, утварь, и отправились в знаменитый Сорренто. Узкое асфальтовое шоссе извивается как змея у самого края отвесных скал. Справа огромные горы устремили ввысь свои вершины, тысячетонные громады нависают над тонкой ниткой шоссе. Слева лазурное море, тихое, ясное, ласкающее. Скоро мы увидим город, воспетый Алексеем Максимовичем Горьким. Город, о котором и сейчас поют песни.

Сорренто встретил нас ярко-голубым небом, оранжевыми апельсинами, которые свисают с деревьев прямо на улицах. Мне за-



Эти фоторепортеры всюду сопровождали советских туристов в Риме

помнилось трогательное знакомство работницы московского завода «Каучук» Раисы Юшиной с маленькой итальянской девочкой Лолой. Девчушка подбежала к советской женщине и протянула ей апельсин. Они быстро подружились, а я сделал интересный снимок...

...На следующий день специальный поезд, развивая скорость до 120 километров в час, мчал нас в Рим. Туристы пели: «Скоро мы узрим древний город Рим». И мы его узрели, этот город-памятник, один из красивейших городов мира.

На вокзале Термини много встречающих. Сверкают «блицы» римских фоторепортеров. Туристы садятся в автобусы, фоторепортеры, как легкая кавалерия, сопровождают нас на своих юрких мотоциклах-роллерах. Снимают газетные фоторепортеры широкопленочными камерами «Роллейкорд» и «Роллейфлекс». Непременно с лампами. Многие не вешают аппарат на ремень, а держат его в руках за эбонитовую ручку, ввернутую в нижнее штативное гнездо. Считают, что так удобнее.

Мне хочется рассказать о встрече в Риме с фотокорреспондентом газеты «Унита» Джорджо Сартарелли и журналистом Рикардо Мариани. На одной из коротких остановок я вышел из автобуса и стал снимать уличные сценки. Ко мне подошел коренастый молодой итальянец и представился: «Фоторепортер «Унита» Джорджо Сартарелли». Я ответил по-английски, что являюсь фотокорреспондентом журнала «Советская женщина». Сартарелли улыбнулся.

— О, репортер из Москвы, хорошо. Поедемте с нами, мы покажем вам Рим.

Я сажусь в машину с моими новыми друзьями, и мы мчимся по узким улицам «вечного города». Машина Джорджо напоми-



Рим. Слева направо — фоторепортер газеты «Унита» Джорджо Сартарелли, специальный фотокорреспондент журнала «Советская женщина» А. Становов и журналист Рикардо Мариани

Фото А. Стужина

нает наш «Москвич», но у нее открывается верхний тент. Это дает возможность вести съемку на ходу. За рулем сидит Рикардо Мариани. Я стараюсь как можно больше снять. Если попадется на дороге что-либо особенно интересное, Мариани старается притормозить, чтобы дать мне возможность лучше сфотографировать. Одна из центральных улиц ведет к собору святого Петра. Грандиозное сооружение со знаменитой колоннадой Бернини поразило меня. На площади перед собором много туристов. Вдруг все стихает. На балкон одного из зданий Ватикана выходит... папа. Начинается проповедь. Вечером римские газеты сообщили, что русских туристов... благословил папа Пий XII.

Сартарелли меня торопит:

— Скорее — Пинчо Гарибальди.

Ему очень хочется снять наших туристов на холме Пинчо у памятника национальному герою Италии Джузеппе Гарибальди.

Джорджо накручивал свой «ролик», снимая один кадр за другим. «430 советских туристов на холме Пинчо — редкий снимок», — говорит он улыбаясь.

Мы побывали в Пантеоне, где видели могилу знаменитого Рафаэля, снимали развалины Форума и Колизея, проехали по площади Испании. На площади Республики я фотографировал маленьких жителей Рима.

Пора было проститься с моими друзьями. Крепкие рукопожатия, и снимок на память. Я его бережно храню в своем альбоме.

На следующий день мы совершили увлекательную поездку на красивый остров-курорт Капри. Увидели там сказочный голубой грот и домик на вершине горы, в котором жил А. М. Горький. Бродили по узким уличкам, где бойкие мальчишки предлагали сувениры.

Быстро прошло три дня на дружеском итальянском берегу. Теплоход отбыл из Неаполя к берегам Франции.

ВО ФРАНЦИИ

Перрон парижского вокзала был заполнен до отказа еще задолго до прихода нашего поезда. Многие парижане пришли встречать советских туристов целыми семьями с большими букетами цветов. К перрону медленно подходит поезд. Раздается гром аплодисментов. Зажигаются прожектора кинооператоров, вспыхивают лампы фоторепортеров. Под сводами вокзала несется: «Да здравствует Советский Союз! Дружба, дружба!» Мы проходим сквозь живой людской коридор. Нам пожимают руки, дарят цветы, улыбаются. Париж впервые встречает такую большую группу советских туристов.

На следующее утро отправляемся осматривать город. Мы побывали в знаменитом Луврском музее, где так много шедевров мировой живописи и скульптуры, а в просторных залах звучит речь туристов на многих языках мира. Фоторепортеры парижских газет очень оперативны. Спустя несколько часов мы уже



Париж. При встрече советских туристов на вокзале французские фоторепортеры старались найти точку повыше...

читали газеты, где было много снимков, рассказывающих о нашем посещении Лувра. Фоторепортеры реакционных газет и газеток долго охотились за нами, стараясь сделать кадр «пооригинальнее», найти типаж «поинтереснее». Но большинство старалось запечатлеть на пленке интересные, правдивые кадры, рассказывающие о пребывании советских туристов в Париже. Очень понравился нам красивый вид, открывающийся с берега Сены на Собор Парижской богоматери и Эйфелеву башню. Величественны Пантеон и Версальский дворец. Особенно запомнилась стена Коммунаров на кладбище Пер-Лашез. В торжественном молчании мы возложили цветы в память о тех героях, чьи имена не забудет свободолюбивая Франция.

На следующий день я с группой рабочих завода «Каучук» побывал на автомобильном заводе Рено. Помню, как наш турист Николай Юшин подошел к пожилому французу, работающему у сборочного конвейера, и приколол к его синей засаленной спецовке советский значок «Миру — мир». Француз крепко пожал Николаю руку и сказал: «Дружба, дружба!»

Много интересного я снял в этот день в Париже: Монмартр и Елисейские поля, площадь Бастилии и Гранд-опера. Но больше снимал простой трудовой народ Франции. Именно эти втречи запомнились мне надолго.

Наше путешествие подходило к концу. Голландия и Швеция промелькнули быстро. Там мы остановились всего на несколько часов. Наконец, на горизонте показался родной Ленинград.

Здравствуй, Родина!

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

ИЗУЧАЙТЕ ФОТОГРАФИЧЕСКУЮ ХИМИЮ

Вл. МИКУЛИН



С выходом в свет книги К. И. Мархилевича и В. А. Яштолд-Говорко[1] наша популярная фотолитература пополнилась полезным пособием по современной фотографической химии.

В рецензируемой книге в сжатой форме приведены общие сведения о фотографическом процессе, описаны вещества, используемые в фотографии, составы и свойства различных проявителей, фиксажей и других растворов, рассмотрены физико-химические процессы при проявлении и фиксировании, химическая сторона фотографического усиления и ослабления, тонирования и устранения фотографических дефектов. В последней главе изложены химические основы цветной фотографии.

Впервые в популярной литературе излагаются сведения об усилении скрытого изображения. Рассмотрена роль диффузии при проявлении и подробно описан новый процесс с диффузным переносом изображения. Рассказано о физических, фиксирующих, бессульфитных проявителях и о процессах обращения негативного изображения в позитивное.

В книге уделено достаточное место процессам фиксирования, которые выполняют важную роль в сохранении изображения, и раскрыта сущность этого процесса с химической стороны. Сообщаются также сведения и о стабилизации проявленных изображений при скоростных методах обработки.

Бесспорной заслугой авторов является то, что рассказ обо всех химических процессах они сопровождают рецептами и практическими указаниями.

Авторы излагают материал в научно-популярной форме с расчетом на читателя, имеющего знания по химии в объеме средней школы. Внимательное изучение книги позволит читателю вполне осмысленно подходить к практическому осуществлению фотографических процессов, научит его правильному обращению с фотографическими реактивами, составлению и применению различных растворов.

Наглядность изложения достигается путем включения в книгу описания ряда опытов, проведение которых полезно для начинающего фотолюбителя.

Книга заслуживает в целом положительной оценки, однако читателю необходимо знать и об имеющихся в ней недостатках.

Мало внимания уделяют авторы вопросам техники безопасности при фотографи-

[1] К. М. Мархилевич и В. А. Яштолд-Говорко, Фотографическая химия, «Искусство», М., 1956. Редактор А. Н. Телешев. Цена 3 руб. 175 стр.

ческих работах. Следовало бы подчеркнуть, что при дроблении твердых едких щелочей и при работе с крепкими кислотами обязательно нужно пользоваться предохранительными очками. Не указаны сведения о ядовитости некоторых веществ.

Характеристика химических и физических свойств фотохимикалиев дана несколько бессистемно. Было бы целесообразно вынести описание этих свойств в отдельную главу, расположив вещества в алфавитном порядке под номерами. При этом полезно было бы охарактеризовать различные сорта фотохимикалиев, предусмотренных действующими стандартами и техническими условиями. Следовало бы также дать таблицы пересчета количества веществ, взаимозаменяющих друг друга (щелочи, сохраняющие вещества). В книге отсутствует упоминание о метабисульфите натрия, как о заменителе бисульфита натрия и метабисульфита калия, и о «фотографической» соде. Не описан часто применяемый способ получения углекислого натрия из питьевой соды (двууглекислого натрия) путем ее прокаливания.

При описании ионных реакций (стр. 20) указано, что при смешивании растворов азотнокислого серебра и бромистого калия в растворе образуются ионы Ag^+, NO_3^-, K^+ и Br^-. В действительности эти ионы существуют до смешивания растворов. При смешивании растворов ионы Ag^+ и Br^- исчезают, соединяясь в молекулы $AgBr$. Аналогичная ошибка допущена на стр. 21 при описании взаимодействия K_2CO_3 и HCl.

В процессе диффузии между проявляющим раствором и эмульсионным слоем и в самом слое (стр. 41—42) не могут возникнуть два противоположно направленных тока проявителя. Диффундирует, конечно, не «истощенный» или «свежий» проявитель, а молекулы веществ, содержащихся в проявителе и образующихся в процессе проявления. Молекулы воды в диффузии не участвуют.

Объяснение причины плохой растворимости иодистого и хлористого серебра (стр. 80) является неубедительным.

Неясно, почему уменьшается скорость растворения галоидного серебра в присутствии бромидов (стр. 83) и по мере использования фиксажа (стр. 85).

Нельзя согласиться с авторами книги в том, что быстрый поток воды при промывке является бесполезным (стр. 99). Можно показать специальным расчетом, что с ростом скорости течения воды значительно возрастет скорость вымывания тиосульфата из эмульсионного слоя. Поэтому совет авторов пользоваться умеренной скоростью тока воды, на наш взгляд, ошибочен.

Неясно, почему метол растворяется ранее сульфита (стр. 26). Читатель не получает вполне ясного ответа на вопрос, почему сульфит предохраняет проявитель от окисления. Остается неясным также вопрос, почему проявитель проявляет именно экспонированные кристаллы $AgBr$. Роль упомянутых на стр. 10 «центров проявления» не раскрыта. К сожалению, не указано в книге и о целесообразности засвечивания отбеленного изображения перед чернением.

На стр. 75 указано, что лимонная кислота при хранении не изменяется. В действительности на воздухе кристаллы этой кислоты медленно выветриваются и покрываются белым налетом.

Нельзя согласиться с авторами в том, что кристаллический сульфит менее удобен, чем безводный (стр. 34). Фотолюбители предпочитают именно кристаллический сульфит, так как по внешнему виду кристаллов легко определить качество сульфита. Безводный сульфит окисляется при неправильном хранении, переходя в сульфат, однако не подвергается при этом видимым изменениям.

При описании проявления с обращением (стр. 69, рис. 7) процесс растворения металлического серебра ошибочно назван отбеливанием.

Все перечисленные погрешности отнюдь не снижают общей положительной оценки книги. Ее можно и нужно рекомендовать вниманию широкого круга фотолюбителей.

ПО СТРАНИЦАМ ИНОСТРАННЫХ ЖУРНАЛОВ

Новые фотографические процессы

За последние несколько лет наряду с дальнейшим усовершенствованием обычных методов фотографии, фотоаппаратуры, пленки, разработкой новых химикатов, рецептов появились также новые приборы, методы и процессы, принципиально отличающиеся от общеизвестных. Многие из них основаны на применении электрических и электронных устройств и полупроводников.

Некоторые специалисты в области научной и прикладной фотографии считают, что развитие техники фотографии приведет к замене процессов на бромосеребряных слоях методами электростатической фотографии, которые позволят отказаться от использования фотографических растворов и резко ускорить процесс получения фотографических изображений.

Применение новых методов и приборов даст возможность решить проблему усиления света, обеспечить получение фотоснимков в полной темноте, решить основные проблемы подводной фотографии и телевидения и ряд других.

Так, например, фирмой «Дженерал электрик» построен усилитель света без электронной трубки. Он состоит из плоского многослойного стеклянного экрана, внутри которого помещен слой люминофора, закрепленного между прозрачными проводящими пластинками. Люминофор имеет способность светиться под воздействием ультрафиолетовых лучей или видимого света. Когда на люминофорный слой направляют (при помощи проектора) слабое изображение, он возбуждается и начинает светиться в зависимости от степени облучения. Усилитель увеличивает яркость проектируемого изображения примерно в 10 раз. Люминофор содержит сернистый цинк, марганец и другие вещества. Автор этого изобретения М. Кьюдано предполагает, что в ближайшем будущем удастся получить усиление света до 500 раз.

Другой усилитель света этого типа разработан инженером фирмы «Арсиэй» Гарольдом. Его усилитель также имеет экран, в котором под действием света возникает электрический ток, вызывающий свечение флюоресцирующего слоя. В устройстве почти невидимое изображение, которое проектируется на заднюю поверхность экрана размером примерно 25×25 см, вызывает появление на передней стенке усилителя яркого флюоресцирующего изображения.

Прибор обеспечивает усиление света приблизительно в 20 раз. Предполагается, что в дальнейшем степень усиления света будет значительно увеличена.

Андре Лалеман и Морис Дюшенэ, работающие в Парижской обсерватории, предложили астрономическую фотокамеру. В ней применяется электронное усиление. Принцип работы этой камеры такой же, как у ночных прицелов, и заключается в следующем: свет от астрономического объекта, например от звезды, проходит сквозь тонкую стенку вакуумного прибора, покрытую с внутренней стороны тонким слоем соединения цезия. Под воздействием света из этого слоя вырываются электроны, которые ускоряются электрическим полем и движутся по направлению падения света. Электронно-оптическая система, которая ускоряет эти электроны, сообщает им энергию, значительно превосходящую энергию фотонов приходящего света. Электроны попадают на фотографическую пластинку, помещенную в вакуум, и создают на ней изображение.

Такая камера усиливает свет в тысячи раз и позволяет снизить примерно до 4 минут время экспозиции при съемке слабых астрономических объектов, которые до этого требовали непрерывной экспозиции длительностью до 8 часов.

Интересное телевизионное устройство под названием «Люмикон» выпущено в США. Это устройство представляет собой комбинацию сверхчувствительной телевизионной камеры и обычного телевизора. Для повышения разрешающей способности в телевизоре вместо 625 строк развертки применяется 1029. Это устройство обладает чувствительностью к свету, значительно превышающей восприятие человеческого глаза. При усилении света в 40 000 раз удалось получить фотографическое изображение лица человека, освещенного только светом сигареты. В камере применена весьма светосильная оптика, однако основное усиление достигается электрическим путем.

Чисто фотографическим путем, без применения электронных методов удается снимать в полной темноте камерой «Эвапораграф», или сокращенно «Эва». Фотографирование производится за счет инфракрасного излучения объекта

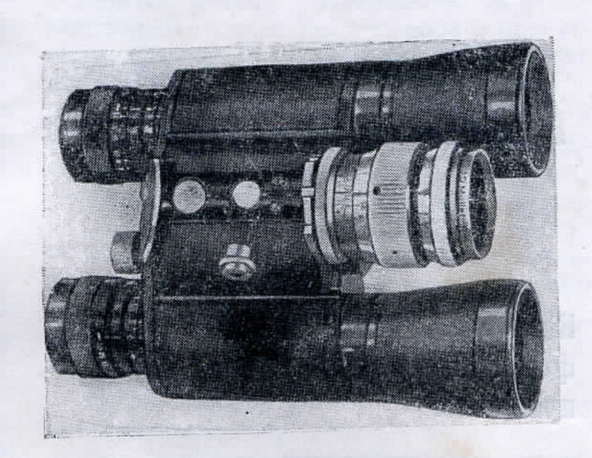
съемки. Здесь инфракрасное излучение объекта фокусируется при помощи оптической системы в виде «изображения» на масляной пленке, покрывающей поверхность пластинки, помещенной в вакуум. На более экспонированных участках масло испаряется, и пленка становится тоньше. При рассмотрении изображения в отраженном свете участки масляной пленки, имеющие разную толщину, будут по-разному отражать свет. Полученное изображение может рассматриваться непосредственно или фотографироваться обычным аппаратом.

Оригинальная комбинация электростатической фотографии и электролюминесценции была осуществлена в так называемой люминесцентной, или самосветящейся, фотографии. Процесс изготовления таких фотографий почти полностью повторяет методы электростатической фотографии, но вместо пластмассового порошка на пластинку, несущую электростатическое скрытое изображение, наносится слой люминесцентного порошка. Порошок фиксируется, как обычно, путем нагревания, после чего покрывается слоем распыленного алюминия. Изображение возбуждается и начинает светиться при подведении к проводящей подложке и алюминиевому покрытию переменного электрического напряжения.

Английской фирмой «Кинема-телевижен» разработан электронный прибор для контактной печати с негатива. Источником света при печати служит светящаяся точка на экране телевизионной электронно-лучевой трубки. При помощи обычной системы развертки световое пятно обегает экран и создает на нем прямоугольный растр. Этот растр проецируется при помощи оптической системы на негатив и, проходя через него, попадает на фотобумагу. Часть света, прошедшая сквозь бумагу, улавливается фотоэлементом. Получаемый при этом электрический сигнал используется с целью обратной связи на управляющий электрод трубки для изменения яркости пятна. Прибор позволяет осуществить плавную регулировку контрастности изображения.

Фотоаппарат-бинокль

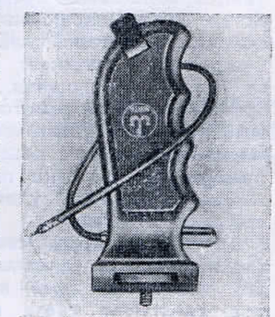
Фирмой «Моллер» в Веделе (ФРГ) выпущен фотоаппарат-бинокль «Камбинокс». Пятилинзовые окуляры бинокля (7×35) имеют установку на резкость. Одновременно с установкой на резкость измеряется расстояние по дистанционной шкале в диапазоне от 2 м до бесконечности. В мостик между трубками бинокля встроена ма-



лоформатная фотокамера со стандартным объективом «Идемар» 1 : 3,5/90 мм. Поле зрения бинокля соответствует фокусному расстоянию объектива. Байонетное соединение допускает применение объективов с фокусными расстояниями в 50 и 135 мм. Затвор фотоаппарата-бинокля — металлический щелевой с выдержками от $^1/_{30}$ до $^1/_{800}$ сек. Рукоятка для перемотки пленки и завода затвора расположена между окулярами. Съемка производится на 16-мм неперфорированную пленку, находящуюся в специальной кассете, которая рассчитана на 20 снимков. Формат снимка 10 × 14 мм. Синхроконтакты М и Х.

Рукоятка-курок к фотоаппарату

Фирмой Вата в Брауншвейге (ФРГ) выпущена рукоятка, похожая на ручку пистолета, которая привинчивается к фотоаппарату штативным винтом, как к обычному штативу. При помощи спускового тросика рукоятка связывается со спусковой кнопкой аппарата. Нажимная кнопка тросика закреплена на рукоятке. Спуск затвора производится нажимом пальца на спусковой тросик, как на курок пистолета.



РЕДКИЕ ФОТОГРАФИИ

В ГОСТЯХ У ГОРЬКОГО



В течение почти сорока лет я дружил с Алексеем Максимовичем Горьким, с которым познакомился в 1899 году в Нижнем Новгороде. В те годы Горький был уже известным писателем; его знали не только в России, но и за границей. Знакомство наше произошло при следующих обстоятельствах: я пришел к нему с просьбой принять участие в студенческом вечере, который устраивался в фонд помощи бедным студентам. Но это было только юридически, фактически же весь сбор с вечера поступал в фонд с.-д. партии. Горький согласился выступить, и с этого момента началась наша дружба.

Бывал я у Горького в гостях на Капри, вместе с ним жил в Лондоне, когда привозил его на V съезд РСДРП, гостил у него и в Москве и в Горках — словом, виделись мы часто и в самой разнообразной обстановке.

Этот снимок был сделан сыном Горького — Максимом Алексеевичем Пешковым в Горках в 1934 году. Вероятно, эта фотография — одна из последних фотографий великого писателя. Максим Алексеевич заснял нас во время прогулки. В этот мой приезд к Горькому, как и всегда при встречах с ним, мы много гуляли, беседовали о литературе, обо всем, что нас волновало.

Мне хочется сообщить читателям журнала «Советское фото», что Горький очень любил фотографическое искусство, охотно позировал фотографам, уважал их труд, считая, что они делают большое культурное дело.

Максим Алексеевич снимал довольно хорошо, его часто можно было видеть с фотоаппаратом. На протяжении многих лет он вел своеобразную летопись жизни своего великого отца, и его снимки — ценный вклад в горьковскую иконографию.

Прошло двадцать лет со дня, как перестало биться сердце великого буревестника революции. Я просматриваю любительские, пожелтевшие от времени снимки, на которых изображены Горький, его близкие, его друзья, и память возвращает меня к давно ушедшим дням, дорогим моему сердцу. Какая огромная, воистину удивительная сила заложена в фотографическом искусстве!..

В. Десницкий,
доктор филологических наук

г. Ленинград

НА ВЫСТАВКАХ

РАБОТЫ А. М. РОДЧЕНКО

И. СВИСТУНОВ

В Москве в Центральном Доме журналиста была организована посмертная выставка работ талантливого художника и замечательного мастера советского фотографического искусства Александра Михайловича Родченко.

На выставке были представлены его живописные и графические произведения, эскизы постановок для театра и кинематографа, образцы оформления книг и альбомов, плакаты. Все это было сделано для своего времени в резко выраженной новаторской манере.

Центральный зал был отведен фотографическим экспонатам. Их оказалось не так уж много, но всё наиболее ценное в творчестве Родченко-фотохудожника было здесь собрано.

Художник высокой культуры, А. Родченко остается одной из наиболее оригинальных творческих фигур в советской фотографии. Посвятивший себя живописи в первые годы творчества, он позднее обрел в искусстве фотографии свою «вторую натуру». Это не означало, что он сменил кисть на фотоаппарат, изменил живописи, разлюбил ее.

В фотографии А. Родченко прежде всего чувствовал источник того творчества, которое ближе всего смыкало его, деятеля советского искусства, с жизнью. А это представлялось ему особенно важным. Именно жизнь, считал он, вдохновляет художника. Однако старые каноны, бытовавшие в те годы в советской фотографии, были им, уже проявившим себя в живописи искателем новых форм, решительно отвергнуты. В самой природе фотографии, удивительной и своеобразной, в оптических свойствах фотоаппарата мастер впервые и неожиданно для себя обнаружил еще не тронутые богатства изобразительных средств. Они позволили ему по-новому увидеть окружающий мир, а не только с застойной точки съемки — «с уровня глаз».

Это «открытие мира» шло у Родченко не безболезненно. Упорные искания, настойчивое экспериментаторство приводили подчас к творческим ошибкам. Ракурс, необычный угол зрения уводили иногда автора в тупик формализма. И все же эта экспериментаторская работа не проводилась Родченко лишь ради утверждения формы. То были неизбежные издержки, сыгравшие ту положительную роль, что заставляли мастеров фотографии серьезно подумать и поработать над проблемой формы, без которой даже весомое содержание часто остается безжизненным.



Прыжок (1932 г.)

Фото А. Родченко



Скачки (1935 г.)

Фото А. Родченко

А. Родченко сам неоднократно говорил и в своих выступлениях и на страницах «Советского фото» довоенных лет, что он никогда не рассматривал свои экспериментаторские опыты как утверждение приоритета формы по отношению к содержанию. Резко верхняя или, наоборот, резко нижняя точки съемки, непривычный ракурс, подчеркнуто крупный план — все это творческие поиски, которые должны были привести его и его последователей (а их у него не в пример другим мастерам оказалось немало) к нахождению наиболее совершенной выразительности снимка.

В смелом ракурсе А. Родченко нашел средство отойти от шаблона, средство выразить свое отношение к восприятию действительности. Художник прекрасно владел фотографической техникой, но не она подкупает нас в его работах, а новаторски примененный им метод отражения жизни. Это единство содержания, облеченного в совершенную форму, демонстрируют лучшие работы А. Родченко, показанные на выставке: «Портрет матери», предельно лаконичные по композиции, полные динамики спортивные снимки («Скачки», «Прыжок», «Ритмическая гимнастика» и другие), образ пионерки, мужественный, как бы устремленный в будущее, серия снимков, посвященных цирку, проникновенно выполненных в четко выраженной черно-белой гамме, и в той же тональной гамме выдержанные карельские пейзажи.

Особо следует выделить драгоценный вклад А. Родченко — серию замечательных фотографических портретов Владимира Маяковского. С великим поэтом мастера связывала большая дружба — творческая и личная. Родченко был соратником Маяковского, их объединяла общность вкусов, чувств и цели. Эта близость к поэту и помогла Родченко создать портреты Маяковского предельной выразительности.

Родченко положил много труда на борьбу за утверждение фотографии в ряду других изобразительных искусств. Его творчество оставило глубокий след в советской фотографии. Он первым направил творческую мысль советских мастеров на поиски новой, образной формы, достойной содержания, главной темой которой является наше удивительное время, его люди, их свершения. С этих позиций и надо подходить к оценке родченковского творческого наследия. Оно зовет наших фотографов и фотолюбителей к неутомимым поискам, к мастерству, к такой совершенной композиции кадра, которая являлась бы плодом авторского видения и отбора, плодом его творческой зрелости, а не результатом режиссерских домыслов, равнодушия к правде жизни.

ПИСЬМА В РЕДАКЦИЮ

Творческие беспризорники

Фотографы портретных ателье незаслуженно обойдены вниманием нашей общественности. Никто, кроме хозяйственных организаций, в ведении которых находятся фотоателье, да финансовых органов, ими не интересуется. Лишь изредка областные исполкомы утверждают прейскуранты цен на снимки для документов, на «визитки», «открытки», «полувизитки», «портреты», «полупортреты», «эскизы», «коричневый фон».

Обратите внимание на эту архаичную терминологию: «визитка» (так называется отпечаток размером 6×9 *см*), «полупортрет» (18×24 *см*), «коричневый фон» (подразумевается вирирование в тон сепии)...

Общеизвестно низкое качество работы подавляющего большинства этих ателье. На выполненных ими портретах все индивидуальные черты лица — родинки, морщины, «нестандартные» скулы, щеки, брови, губы — изменены, сглажены холодной, равнодушной рукой ретушера.

Илья Эренбург однажды писал: «Ничто так не близко к вымыслу, как фотография для удостоверения личности».

Эту мысль подтверждает, в частности, «творческая» практика многих фотоартелей Краснодарского края. По прейскуранту любой местной артели можно заказать так называемый «соединенный», иначе говоря — составленный из двух-трех фотографий портрет с «приделкой» костюма за 10 рублей, галстука за 5 рублей, прически за 10 рублей. Одна из таких артелей берется дать «приделку улыбки» (так и сказано в прейскуранте!) за 25 рублей и «полуулыбки» за 10 рублей. Агент-фотограф артели разъяснит вам, что «полная улыбка» — это «с показом зубов». Над таким портретом работы больше, потому он и стоит дороже. «Приделка» усов и бороды прейскурантом не предусмотрена, но сделать это по договоренности можно...

Возникает вопрос: кто же заказывает такие портреты? Неужели они отвечают вкусам советских людей?

Вот пример. Знакомая колхозница показала нам полученный ею в артели заказ или, по прейскурантной терминологии, «портрет, соединенный с окраской эскиза и фона». Колхозница, обычно скромно, но со вкусом одевавшаяся, была изображена, по желанию «портретчика» (так в этих местах зовут фотографов), в «шикарном» бальном платье с воротником, отороченным белесой плесенью кружева. Миловидное, живое, выразительное лицо женщины омертвлено ретушью, губы подкрашены, брови выписаны тонкой дугой.

— Нравится ли вам портрет? — спросили мы молодую колхозницу. Она усмехнулась.

— По правде сказать, нет. Но нужно ведь детям оставить о себе память. Вот у меня от матери никакой памяти не осталось, даже плохонькой карточки...

Что же представляют собой кадры работников фотоателье? В большинстве это члены артелей инвалидов. Подготовка их в артелях ведется в порядке индивидуального ученичества. Часть фотографов — самоучки. Повысить свою квалификацию им негде. Курсов по переподготовке фотографов нет. Нет и литературы. В очень подробном библиографическом списке по фотографии, составленном библиографическим отделом библиотеки им. В. И. Ленина, нет ни одного руководства по этой специальности. За последние годы изданы книги по научной фотографии, различным вопросам фотографической техники и химии, выпущено даже руководство по фотографированию животных. Нет только хорошего руководства для портретистов-профессионалов, в котором описывалось бы наиболее рациональное устройство современных павильонов, система освещения, работа павильонными фотокамерами и т. п. Что же удивительного в том, что портретисты ателье и фотографий в своей работе используют стандартные приемы, выработанные еще в незапамятные времена!

Особым «шиком» у фотографов Краснодарского края все еще считаются грубые и безвкусные виньетки и «эскизы» (под «эскизами» подразумевается фон из причудливых темных пятен, заимствованный из арсенала декадентов). До сих пор фотографии украшаются подписями, вроде «Помни меня», и прочими сентиментальными излияниями.

Как же можно мириться с таким состоянием бытовой фотографии, с такой явной халтурой? Ведь продукция фотографов-портретистов — это, в сущности, своеобразный репортаж семейного масштаба, семейная хроника. Какое же представление, хотя бы о родителях,

дадут эти фотографии детям? Можно и нужно требовать, чтобы этот «репортаж» правильно отражал действительность, а не сохранял в нашем быту лохмотья забытого и исчезнувшего мещанского быта.

Нам могут сказать, что вопросы качества и стиля решает потребитель. Да ведь решать-то нечего! Работают всюду одинаково. Попробуйте забраковать самую отвратительную фотографию, если она сделана чисто и не отличается от всей массы фотопродукции. Да и потребитель, незнакомый с хорошей работой, часто полагает, что этот «стиль» — свойство, присущее самой фотографии, и мирится с этим.

Почему же у нас мало хороших фотографов-профессионалов?

Кроме описанной выше «системы» подготовки кадров и творческой беспризорности повышение квалификации задерживает и существующая система оплаты труда фотографов. Расценки на фотографии устанавливаются только в зависимости от размера отпечатка и «дополнительных работ» — эскизов, виньеток и т. п. Качество работы и квалификация мастера при этом не учитываются. Заработок фотографа зависит только от количества выпущенной им продукции без учета ее качества. Фотограф, перевыполняющий план, получает лучшее оборудование, рабочее место, заработок его увеличивается. Поэтому все внимание работников ателье направлено на упрощение, стандартизацию процессов. К чему работать на бумагах разных сортов, варьировать освещение и т. д.? Это будет замедлять работу, заставит обсуждать каждый снимок с заказчиком.

Мы спросили одного фотографа ателье, почему множество портретов, выполненных им, снято как будто по команде: «Равнение направо!»

— А это, видите ли, потому, — объяснил он нам, — что в нашем павильоне свет с левой стороны, да и ретушировать в этом случае приходится только половину лица. Работа идет быстрее!

Фотография — один из видов искусства. Но та продукция, которую мы повседневно видим в подавляющем большинстве бытовых фотографий, начисто снимает вопрос о каких бы то ни было чертах искусства. Это, как правило, низкопробное ремесленничество, оскорбляющее вкусы советских людей.

Пора, давно пора управлениям культуры при исполкомах всерьез заинтересоваться состоянием бытовых фотографий. Это важный участок культурного обслуживания населения. Нельзя бесконтрольно отдавать фотоателье на откуп организациям, заинтересованным лишь в получении доходов.

В первую очередь нужно позаботиться о подготовке фотографов-портретистов. Надо помочь бытовым фотографиям организовать витрины с хорошими образцами фотографий, чтобы заказчики могли требовать высокого качества исполнения снимков. Все виды халтуры, вроде «приделки» улыбок, полуулыбок и причесок, не должны иметь места в работе фотоателье. Надо чаще устраивать отчетные выставки работ портретистов-профессионалов. Организация таких выставок несложна и доступна даже районным и сельским клубам.

Необходимо, наконец, упорядочить оплату труда фотографов, поставив ее в зависимость от квалификации мастера и качества его работы.

Б. Воробьев

Лучше удовлетворять запросы фотолюбителей

К окошку справочного киоска на одной из московских улиц подошел человек с фотоаппаратом и попросил указать, где можно быстро проявить фотопленку.

Не прошло и минуты, как ответ был получен. Шесть фотолабораторий, расположенных в различных районах столицы, готовы к его услугам. Всюду можно не только проявить пленку, но и сделать по сходной цене отпечатки.

— А цветную?

— И цветную пленку можно проявить, — добавила девушка.

Фотолюбитель получил адрес и отправился на Метростроевскую улицу в дом № 6, где помещалась специализированная лаборатория по обработке цветной фотопленки...

...Больше недели ожидал фотолюбитель, когда будет выполнен заказ. Наконец дождался. Но цветную пленку проявили так, что он уже не рискнул заказывать отпечатки, тем более что и стоимость была непомерно велика.

Неделя — это еще куда ни шло. Бывает хуже — когда заказ не выполняется две-три недели. Обычно это происходит в конце лета или в начале осени.

Шесть фотолабораторий для обслуживания многочисленных московских фотолюбителей и множества приезжих! Не слишком ли это мало? А как оборудованы эти, с позволения сказать, лаборатории? Тесные полутемные комнатки, в которых одновременно происходят прием заказов и фотосъемка. Полукустарные лаборатории, не имеющие самых элементарных удобств. В некоторых, как, например, на Ульяновской, дом № 27, можно с трудом повернуться. Нисколько не лучше и на Арбате, дом № 41, и на Таганке. Нет, это не то, что нужно для удовлетворения нужд фотолюбителей.

Правда, сейчас в Москве запроектирована центральная фотофабрика, которая должна бу-

дет объединить отдельные цехи и лаборатории, разбросанные по всему городу. Наряду с централизацией обработки заказов московских фотоателье (а их насчитывается более ста) фабрика планирует также установку новейшего оборудования (проявочных машин и пр.) для обработки фотолюбительских заказов.

А пока в тех лабораториях, которые должны обслуживать фотолюбителя сегодня, царит кустарщина, пренебрежение к самым элементарным нуждам производства.

В интересах десятков тысяч московских фотолюбителей (и не только московских) работа существующих лабораторий должна быть улучшена. Их необходимо снабдить высококачественными химикалиями и бумагой. Надо добиться, чтобы эти лаборатории сократили сроки выполнения заказов, удешевили обслуживание фотолюбителей.

В связи с приближающимся Всемирным фестивалем молодежи и студентов этим фотолабораториям придется работать с предельной нагрузкой. Важное и ответственное дело обслуживания массы советских и иностранных фотолюбителей должно быть четко организовано. Необходимо в несколько раз увеличить количество пунктов приема пленки для проявления и для печати, в том числе и цветной.

Сейчас на курсах повышения квалификации приемщиков и лаборантов занимается сто пятьдесят человек. Но достаточно ли этого? Смогут ли они обслужить многочисленных участников фестиваля? Думается, что полезно было бы во многих общежитиях, где будут находиться участники фестиваля, организовать приемные пункты, кабины для перезарядки и походные лаборатории с проявочными бачками и фотоувеличителями.

До открытия Всемирного фестиваля молодежи и студентов осталось не много времени. Нужно предусмотреть все, чтобы не было ни малейших задержек в обслуживании участников фестиваля — советских и иностранных фотолюбителей.

В. Кулик, М. Бройдо

Почему нет снимков в местной газете?

Районная газета «Ленинский клич» (ст. Жуковка, Брянской области) очень редко печатает снимки на местные темы, довольствуясь клише только Фотохроники ТАСС. Между тем у нас есть кого и что показать. На заводах и фабриках, в колхозах и совхозах района трудится немало замечательных людей. Как интересно было бы увидеть знатного земляка на страницах своей местной газеты!

Правда, редакции районной газеты по штату не положен собственный фотокорреспондент. Но ведь есть фотолюбители. Они с радостью возьмутся выполнять эти обязанности безвозмездно. Кто из нас не будет доволен, увидев свой снимок в газете! Ради этого стоит потрудиться. Фотолюбитель предложит несколько вариантов на каждую тему, не посчитается с затраченным временем, сделает работу старательно, с любовью.

Но «Ленинский клич» фотолюбителями не интересуется. Областная газета нас печатает, с ней мы наладили прочную связь. А редакция районной газеты пренебрегает возможностью получать разнообразный и злободневный фотоматериал на местные темы. Не удивительно, почему полосы этой газеты выглядят так уныло.

В. Максимов,
учитель

Возобновить работу Львовского фотоклуба

В марте 1954 года группа любителей, занимавшихся художественной фотографией, обратилась к директору Львовского областного Дома народного творчества т. Волкову с просьбой создать секцию художественной фотографии. Было получено согласие и выделено помещение для занятий. К учебной работе в секции привлекли местных фотокорреспондентов, научных сотрудников картинной галлереи, фотографов «Укрфото».

К осени фотосекция насчитывала 50 человек. В художественном фонде секции было 250 фотографий.

К началу 1955 года фотосекция реорганизовалась в Львовский фотоклуб. Было избрано правление. Тогда же фотоклуб принял участие в межобластной творческой конференции «Укрфото» и в выставке, на которую было представлено 35 лучших фотографий. Все они получили положительную оценку.

Однако в феврале 1955 года фотоклуб внезапно прекратил свое существование. К этому времени директором Дома народного творчества стала т. Порошина. Она сочла «незаконным» существование фотосекции, так как в положении о Домах народного творчества ничего не говорится о фотографии. И однажды просто-напросто она не пустила в Дом народного творчества членов фотоклуба, пришедших на очередное занятие.

Фотографы обратились тогда за помощью в областное Управление культуры. Там им ответили, что т. Порошина не желает идти на уступки. В облпрофсовете сослались на то, что во Львове нет Дворца культуры общего на-

значения (такого, например, как Выборгский Дворец культуры в Ленинграде), и поэтому возобновить работу фотоклуба не разрешили.

За год существования клуба значительно возросло мастерство фотолюбителей города. Многие из них стали корреспондентами областных газет, некоторые печатают свои снимки в столичных журналах.

Дальнейшее развитие фотолюбительства во Львове немыслимо без организации, объединяющей и направляющей деятельность любителей.

Львовский фотоклуб должен возобновить свою работу!

В. Поликанов



О времени проявления фотопленки

Читатели П. Г. Мотренко из г. Углича, Н. В. Кожедей из г. Евпатории, Н. П. Бородий из г. Днепродзержинска, Б. А. Воронцов из г. Коростень, Б. С. Сухожаткин из Мурманска и другие спрашивают: сколько времени требуется на проявление фотопленки, если на ее упаковке указано 8 минут, а на патроне с проявителем — 15—20 минут.

Фотограф, определяя при съемке экспозицию, руководствуется показателями светочувствительности пленки, указанными на упаковке. Степень светочувствительности пленки совпадает с величиной, поставленной на упаковке, лишь тогда, когда фотоматериал обрабатывается в том же режиме, при котором был определен этот показатель. Поэтому на негативном фотоматериале отечественного производства обязательно указывается время проявления данной эмульсии.

Продолжительность обработки негативных материалов зависит не только от свойств светочувствительного слоя, но и от состава проявляющего раствора. Нашей промышленностью для каждого вида фотоматериалов предусмотрены определенные рецепты проявителей.

Для негативных фотопластинок и плоских фотопленок рекомендован рецепт № 1 (проявитель К. В. Чибисова) следующего состава:

Метол	1 г
Гидрохинон	5 г
Сульфит натрия безводного	26 г
Сода безводная	20 г
Бромистый калий	1 г
Вода	до 1 л

Для негативных перфорированных и роликовых фотопленок следует употреблять рецепт № 2:

Метол	8 г
Сульфит натрия безводного	125 г
Сода безводная	5,75 г
Бромистый калий	2,5 г
Вода	до 1 л

Если проявлять фотоматериалы различных номеров эмульсий в предусмотренных растворах в течение такого времени, которое для них рекомендовано фабрикой, то в этом случае фотоматериалы окажутся равными по контрастности и будут обладать светочувствительностью, обозначенной на их упаковке. Увеличение времени проявления против указанного на упаковке обычно приводит к повышению степени светочувствительности и контрастности. Сокращение времени обработки снижает светочувствительность и контрастность. Причем одинаковые по времени отклонения от рекомендованного режима обработки по-разному сказываются на различных партиях фотоматериалов.

В продажу поступают не только указанные выше проявители, но и проявители других составов. Вследствие этого продолжительность обработки не может совпадать со временем, указанным на упаковке фотоматериала. Поэтому на патроне с химикатами в зависимости от состава проявителя указывается режим обработки. Этот режим может быть различным, например, в ускоренном метол-гидрохиноновом—12—16 мин.; в метоловом мелкозернистом — 16—18 мин.; в глициновом — 15—20 мин. Дать точный режим обработки для неодинаковых по свойствам фотоматериалов невозможно без предварительных специальных испытаний. Поэтому, проявляя фотоматериал в растворе из расфасованных химикатов, следует придерживаться времени, рекомендуемого на патроне. Причем если на патроне написано 15—20 мин., то надо руководствоваться таким соотношением:

время, указанное на фотопленке (мин.)			
6	8	10	12
время проявления (мин.)			
12	16	18	20

Такой перевод одного режима в другой является весьма приближенным и для отдельных фотоматериалов или составов проявителя может оказаться ошибочным. Чем продолжительнее время обработки, тем меньше опасности неправильно проявить негатив.

Целесообразно пользоваться фотоматериалами с одинаковым временем проявления и проявителями одного состава. В этом случае путем предварительных проб легко подобрать такой режим проявления, который обеспечит получение доброкачественных негативов.

ХРОНИКА

Конкурс газеты „Известия“

Старейший уральский рабочий-революционер, восьмидесятилетний пенсионер Александр Михайлович Бахарев в часы отдыха читает «Правду»... Этим снимком фотолюбителя А. Гирева открылся фотоконкурс «Известий», приуроченный к сорокалетию Великого Октября.

Объявляя конкурс, редакция газеты рассчитывает, что любители и мастера покажут достижения народов СССР в области промышленности, сельского хозяйства, культуры, что в снимках будут отображены такие темы, как дружба народов, освоение целинных земель и т. д.

Кроме снимков, отражающих сегодняшний день страны, показывающих ее людей, ее просторы, на конкурс могут быть присланы также фотодокументы, иллюстрирующие важнейшие исторические этапы в жизни Советского государства — революционные события, гражданскую войну, индустриализацию, коллективизацию, Великую Отечественную войну, послевоенное строительство.

Учреждено двенадцать премий: три первых по 1500 рублей, четыре вторых по 1000 рублей и пять третьих по 700 рублей. Прием снимков на конкурс заканчивается 15 октября 1957 года.

Певец кавказской природы

Свыше 75 лет отдал любимому делу старейший русский фотограф-путешественник Григорий Иванович Раев.

Его по праву называют певцом Кавказа. В молодые годы он с фотоаппаратом в руках неутомимо путешествовал по горам, фотографируя живописнейшие уголки. Фотопейзажи Г. И. Раева широко известны как у нас, так и за рубежом. Его художественно выполненные, поэтические работы экспонировались на отечественных и зарубежных выставках, отмечались дипломами, золотыми и серебряными медалями.

Архивы маститого фотографа-путешественника представляют большую ценность для краеведов, географов и альпинистов. В настоящее время 94-летний пенсионер Г. И. Раев живет в Пятигорске, в том городе, где он родился.

Отчет фотокорреспондентов Сельхозгиза

Коллектив фоторепортеров Государственного издательства сельскохозяйственной литературы (Сельхозгиз) связан в своей работе со многими журналами, освещающими многообразные отрасли колхозного и совхозного производства. В этих изданиях широко используются снимки для обложек, вкладок и иллюстраций в тексте. В помещении Министерства сельского хозяйства, где бывает много посетителей, художественная редакция Сельхозгиза впервые организовала отчетную выставку работ своих фотокорреспондентов.

На выставке больше всего показывались пейзажи (авторы — Л. Иванов, И. Селезнев, Е. Леонов, И. Ростовский, А. Шагин и другие). Снимки на сюжетные темы показали М. Каценко, М. Инсаров (цветные снимки домашней птицы), Игорь Шагин («Наша голубеводка»). Охотничья тема была представлена работами В. Гиппенрейтера.

Тихоокеанские моряки-фотолюбители

Редакция владивостокской газеты «Тихоокеанский моряк» проявила хорошую инициативу: чтобы организовать работу фотолюбителей-моряков Дальневосточного пароходства и привлечь их к сотрудничеству в газете, она провела конкурс на лучший фотоколлектив и лучший снимок. В марте были подведены итоги. За год, с 15 февраля 1956 года по 15 февраля 1957 года, на конкурс было представлено около 900 работ 52 авторов. Из них 342 снимка было опубликовано в газете. Наиболее активное участие в конкурсе приняли Г. Руднев — радионавигатор управления пароходства, Ю. Фивейский — капитан парохода «Совет», Ф. Масс — матрос парохода «Миклухо-Маклай» и другие.

Жюри конкурса признало

лучшим коллектив фотолюбителей парохода «Совет». За год на этом пароходе выпущено более 20 номеров фотогазеты, отображающей жизнь экипажа, и оперативная сатирическая фотогазета «Дело, которое нужно уладить», критикующая недостатки работы в портах и на судоремонте. Этому коллективу присуждена первая премия — набор оборудования для фотолаборатории и увеличитель.

Первая премия — аппарат «ФЭД» — присуждена кочегару парохода «Комсомольск» А. Кравченко за чукотский пейзаж «Мыс Сердце-Камень». Вторую премию получил судовой врач парохода «Каменец-Подольск» В. Гроссман за фотографию «Перекурю», на которой запечатлен отдыхающий кочегар. Третья премия присуждена старшему помощнику парохода «Ким» В. Качаеву за снимок, показывающий вьетнамскую молодежь в гостях у моряков.

Кроме того, отмечены снимки: «Дельфины в море» И. Рубиса, «На улице в Порт-Саиде» первого помощника парохода «Кронштадт» Г. Левчука, «В порту Ольга» капитана парохода «Совет» Ю. Фивейского, «Ледокол в походе» Г. Руднева и других.

К сожалению, многие снимки, поступившие на конкурс, были выполнены на низком техническом уровне и имели большие погрешности в композиции. Это свидетельствует о том, что любителям необходимо серьезнее заниматься, строже подходить к отбору снимков.

Конкурс дал большой толчок развитию фотолюбительства на флоте. Моряки стали активнее участвовать в работе газеты «Тихоокеанский моряк» и в выпуске фотогазет на судах пароходства.

Ценная инициатива газеты «Тихоокеанский моряк» должна быть поддержана профсоюзными и комсомольскими организациями пароходства.



Условия съемки

НА ОБЛОЖКЕ:

Первая страница

Ленинград. Фото Ив. Шагина. Июль, 14 ч.; 24 × 36 мм; 1 : 3,5/35 мм; диафрагма 6,3; желтый светофильтр № 2; 1/200 сек; пленка 17 ДИН.

Вторая страница

Туристы-мотоциклисты. Фото Л. Портера и В. Янкова. Июнь, 13 ч.; 24 × 36 мм; «Юпитер» — 50 мм; диафрагма 8; желтый светофильтр № 2; 1/250 сек.; пленка изопанхром 65 ГОСТ.

Третья страница

У окна. Мыс Пицунда. Фото Б. Котова. Октябрь, 15 ч.; 24 × 36 мм; 1 : 2/50 мм; диафрагма 2,8; 1/25 сек.; пленка изопанхром.

Четвертая страница

В цехе завода Южуралмаш. Фото Н. Хорунжего. 6 × 6 см; 1 : 3,5/105 мм; диафрагма 11; 1 сек.; пленка 130 ГОСТ.

НА ЧЕРНО-БЕЛЫХ ВКЛАДКАХ

На празднике в гостях у моряков-балтийцев. Фото Д. Трахтенберга. Ноябрь, 14 ч., пасмурно; 24 × 36 мм; широкоугольный объектив; диафрагма 5,6; 1/100 сек.; пленка 130 ГОСТ.

Утро. Фото В. Кунова. Июль 7 ч.; 4,5 × 6 см; «Тессар» — 75 мм; диафрагма 11; 1/100 сек.; пленка 17 ДИН.

Дождь. Фото А. Комовского. Июнь; 24 × 36 мм; 1 : 2/58 мм; диафрагма 11; 1/20 сек.; пленка 17 ДИН.

На Балтике. Фото А. Скурихина. Декабрь, 9 ч.; 24 × 36 мм; 1 : 3,5/35 мм; диафрагма 9; 1/60 сек.; изопанхром 90 ГОСТ.

Перед вылетом. Фото Г. Макарова. Декабрь, 11 ч.; 24 × 36 мм; «Юпитер-8»; 1 : 2/50 мм; диафрагма 8; светло-желтый светофильтр; 1/50 сек.; изопанхром 65 ГОСТ.

Первенец. Фото Р. Диамента. Август, 14 ч.; 24 × 36 мм; 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 6,3; 1/25 сек.; изопанхром 65 ГОСТ.

Шторм. Фото Е. Халдея. Апрель, 15 ч.; 24 × 36 мм; 1 : 3,5/35 мм; диафрагма 9; 1/100 сек.; изопанхром 90 ГОСТ.

Туманный день. Фото А. Пархоменко (студент МГУ). Сентябрь, 11 ч.; 6 × 6 см; 1 : 2,8/75 мм; диафрагма 4; 1/25 сек.; пленка 17 ДИН.

Валентин Лапшин — мастер высшего пилотажа на реактивном самолете. Фото Т. Мельника. Июнь, 13 ч.; 24 × 36 мм; «Юпитер-8»; 1 : 2/50 мм; диафрагма 5,6; 1/25 сек.; пленка 65 ГОСТ.

Домой в отпуск. Мать-героиня М. Федоткина встречает своих сыновей — слушателей военных училищ. Фото В. Соболева. 6 × 9 см; 1 : 3,2/90 мм; диафрагма 11; 1/50 сек; изопанхром 180 ГОСТ; применялась импульсная лампа (прямой свет).

Самолет показывает путь. Море Лаптевых. Фото В. Айзен-Константинова. Август, 5 ч. (полярный день); 24 × 36 мм; 1 : 2/50 мм; диафрагма 11; 1/100 сек.; изопанхром 90 ГОСТ.

Путевые впечатления. Представительница Судана Азиза Омар в Киеве. Фото Я. Халипа. 6 × 6 см; 1 : 3,5/75 мм; диафрагма 6,3; 1/50 сек.; пленка 180 ГОСТ.

НА ЦВЕТНЫХ ВКЛАДКАХ

Скачки. Фото Б. Кудоярова. Август, 17 ч.; 24 × 36 мм; 1 : 2/50; диафрагма 3,5; 1/500 сек.; пленка 1200° ХД.

На Волге у Сталинграда. Фото Г. Зельмы. Август, 19 ч.; 1 : 3,5/75 мм; диафрагма 6; 1/50 сек.; пленка 1600° ХД.

Памятник Юрию Долгорукому в Москве. Фото Б. Игнатовича. Июнь, 15 ч.; 9 × 12 см; 1 : 4,5/300 мм; диафрагма 8; 1/20 сек.; пленка ДС-2.

Черешня. Фото Д. Хренова. Июнь, 16 ч.; 6 × 9 см; 1 : 2/105 мм; диафрагма 8; 1/50 сек.; пленка 1600° ХД.

СОДЕРЖАНИЕ

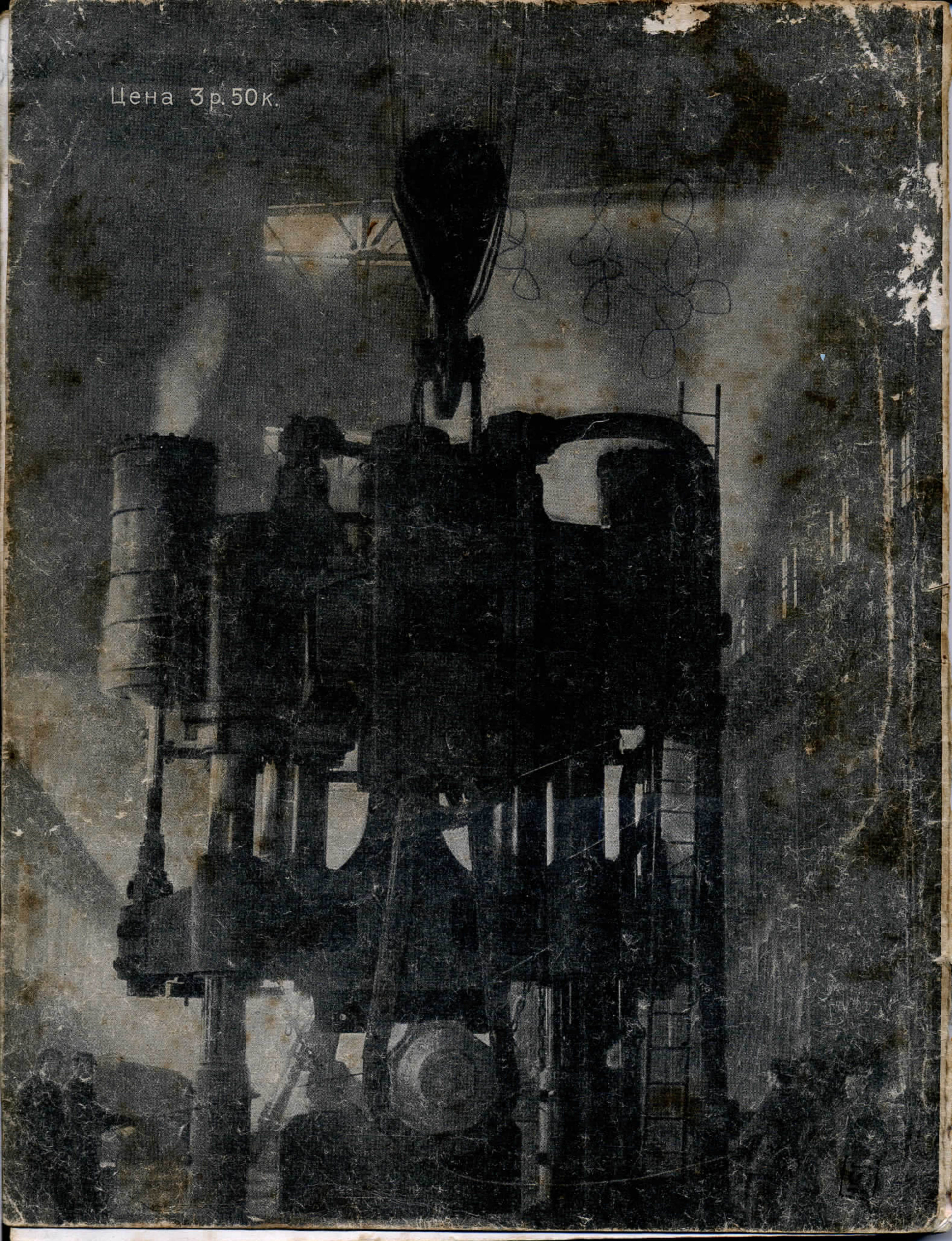
Оформление А. В. Линдорфа — Цена номера 3 руб. 50 коп.

Издательство «Искусство». Адрес редакции: Москва, К-31, Кузнецкий мост 9.

Ш04699 — Сдано в производство 22/IV—57 г. — Подписано к печати 12/VI—57 г.
Заказ № 1489. 84×108 $^{1}/_{16}$. 5 печ. л.+1 л. вкл. Тираж 100.000 экз.

Министерство культуры СССР. Главное управление полиграфической промышленности.
Набрано в 13-й типографии. Отпечатано в Первой Образцовой типографии имени А. А. Жданова, Москва, Ж-54, Валовая, 28. Заказ № 391.
Отделочные работы производились в 15-й типографии «Искра революции».




Цена 3 р. 50 к.